En lo profundo de un oído es una colección de ensayos que interrogan un hábito sostenido por el pensamiento: desoír sus propios trayectos y ritmos, hacer oídos sordos de la multiplicidad de voces que lo percuten. Leer, pensar y escuchar sería atender a los rincones inesperados de un laberinto que abre muchas preguntas, no solo para la filosofía sino también para la música, el cine o el teatro. Estos textos habitan entonces los espacios intersticiales y contaminados donde se distribuyen la imagen y el sonido, y donde la relación entre los sentidos es el resultado del desfase de toda imagen y de todo sonido. La profundidad de este oído no sería solo la de un pretendido «giro auditivo»; sería un intensificar la escucha, una que nunca está segura de sí cuando profundiza y escarba su trayecto.

ISBN 978-956-8415-815



Peter Szendy

En lo profundo de un oído

Una estética de la escucha

ediciones / metales pesados

Peter Szendy (París, 1966) es filósofo y musicólogo. Es profesor titular de Estética y Filosofía en la Universidad de París X-Nanterre y consejero de la Cité de la musique. Durante varios años fue consejero pedagógico y editorial en el IRCAM, una organización pionera en la innovación electroacústica y a la vanguardia de la música contemporánea. Ha publicado numerosos artículos y libros, entre los que destacan: À *coup de points: La ponctuaction comme expérience* (Minuit, 2013), *L'Apocalypse-cinéma. 2012 et autres fins du monde* (Capricci, 2012), *Kant chez les extraterrestres. Philosofictions cosmopolitiques* (Minuit, 2011), *Tubes. La philosophie dans le juke-box* (Minuit, 2008; *Grandes* Éxitos. *La filosofía en el jukebox,* Ellago Ediciones, 2009), *Sur écoute. Esthétique de* l'espionnage (Minuit, 2007), Écoute, *une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001; *Escucha. Una historia del oído melómano,* Paidós, 2003), *Musica practica. Arrangements et phonographies de Monteverdi à James Brown* (L'Harmattan, 1997).

Registro de la Propiedad Intelectual N° 251.820
ISBN: 978-956-8415-815

Imagen de portada: *Agencia Intermediaria*. Claudio Correa. 2010. Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. Fotografía: Jorge Brantmayer

E-mail: ediciones@metalespesados.cl
www.metalespesados.cl
José Miguel de la Barra 450, dpto. 2
Teléfono: (56-2) 2632 89 26

Santiago de Chile, junio 2015

Impreso por Salesianos Impresores S.A.

Peter Szendy

En lo profundo de un oído

Una estética de la escucha

Traducción Cristóbal Durán

ediciones / metales pesados

Índice

La caverna del oído

Cristóbal Durán R.

¡Qué encanto para quien tiene oídos detrás de sus oídos!

F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*

A pesar de todo, habría que comenzar por la escritura. Así dicho, bajo cierta condicionalidad, habría que comenzar por la escritura precisamente cuando se trata de la escucha, de una escucha. Pero hay que hacerlo para dejar que ella deje escribir en la superficie, para que puntúe lo que ella no es en absoluto. Algo que ya no sea solo visible en ella, pero que tampoco sea audible a la manera de una voz dotada de un sentido convenido o recibido.

¿Quiere eso decir que de cierta forma la escritura, la puntuación, e incluso cierto tono doblan, aumentan o niegan el discurso?

Puede ser. Y puede ser que exponga ese discurso a otra escucha, que haga aparecer en todo discurso una parte de polifonía, que no deja indiferente a cada forma de entender la escucha. La escritura no deja la escucha, en un doble sentido: no la abandona y la acompaña de algún modo, pero lo hace sin que la escucha pueda abrirse por completo, sin que la escucha sea lo que ella misma *es*.

Quizás eso sea en lo que habría que advertir en las páginas que siguen: aprender a escuchar aquello que en la escritura no se puede escribir en el sentido de una marca puramente inaudible,

y que tendría que plantearse en la escena, o en la ante-escena, como una archi-escritura que así tiene que mantenerse ligada a la escucha.

Claro, habría algo como una escena de la escritura en toda escucha, pero también una escucha que actúa en toda escritura y toda marca, sin dejar de mantenerse al límite de la pasividad. Intercambiando profundidad y superficie, sin dejar de implicar la una en la otra, la escritura no deja de repiquetear en el hueco de un oído. El oído parecería estar vaciado de su sustancia, ahuecado, sin estar en posesión de sí.

Escena entonces de un *antedicere*, de un ante-decir. Una escena de traducción que funciona en todo discurso, y que lo hace vibrar rasgando su unidad: hay que escuchar para escribir. Como Adorno, para quien la diferencia entre las distintas puntuaciones solo la captará correctamente quien perciba el diferente peso del fraseo fuerte y débil en la forma musical. ¿Pero ello no guardaría todavía algún tipo de relación con el intento de ver la escucha, de escribir la escucha o la escucha de la escucha según el modelo de la vista? ¿Intentar ver el oír no obedecería al intento de hallar un paralelismo con aquello que quizá la vista todavía no ha aprendido a controlar y a sujetar?

Se trata cada vez de un asunto de apropiación, «y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un *querer-tener*, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio»[1].

Tal vez sea eso lo que se pone en juego cada vez que nos preguntamos cómo decir, contar, ver la escucha. Así, si la escucha está atormentada por lo que ella no es, si eso incluso forma parte de su definición misma, quizá nunca haya *una* escucha, una completamente reunida y recogida, sino más bien un trazado que no

[1] Ver página 59 de este libro.

deja de diseminarse, como si para oír el sonido hubiera que pasar por la imagen, sin terminar de ceñirse a ésta. «La vista espera al oído que espera la vista, y así se sigue al infinito, uno puntuando o sobrepuntuando al otro» en una «escalada en la que los dos sentidos no dejan de sustituirse uno a otro»[2].

Escribir una escucha nunca se pliega completamente a la transcripción del golpeteo insistente del ritmo de una escritura. Un poco como lo pensaba Barthes, al mostrar que en el principio de la escritura estaba el ritmo, el trazado regular, la puntuación pura de incisiones in-significantes y repetidas. Quizás haya que percutir esa escritura un poco más, cada vez, para darle un nombre a la escucha, a su auscultación o su sobreescucha.

Muy cerca de la escucha hay un esfuerzo de ventriloquia, un intento de hacer hablar a la escucha. ¿No sería esa la realidad de la auscultación mediata, que interpone un dispositivo técnico entre dos cuerpos con el objetivo de escuchar al otro sin escucharse a sí mismo? ¿No es entonces otro cuerpo interpuesto el que permite acceder a la «trasparencia» del otro? Entre el tacto y la mirada, percute la puntuación de la escucha que ya no permite que esta última sea completamente unitaria.

De hecho, lo que se denomina oído es siempre doble, al menos. La escucha acentúa lo que pretende capturar. Ella siempre se produce en la diferencia misma de los acentos, como dotada de una fuerza apotropaica, como si a veces quisiera no escuchar lo que escucha. Por eso, en el hueco de un oído no hay otra cosa que un oído que se agolpa, que no termina de coincidir consigo mismo; una polifonía o una telefonía lo recorre, percutiéndolo como «un *entre-dos-puntuaciones*, una especie de intervalo instantáneo que abre la posibilidad de todos los saltos y caminos»[3]. Une

[2] Ver página 85 de este libro.
[3] Ídem página 92.

separación que a la manera de una obstinada pero incapturable biauralidad dibuja su doble en cada escucha, como una elipse que el oído ya no puede ver.

La archi-roadmovie, o el enrutamiento de los sentidos*

* Aparecido en *Intermédialités*, N° 19, Presses de l'Université de Montréal, primavera de 2012.

En 1966, Antonioni filmaba en *Blow-Up* a un fotógrafo de moda que, al revelar y ampliar sus negativos de una pareja de amantes sorprendidos en un parque, hace aparecer el indicio de un asesinato. Quince años más tarde, en 1981, De Palma realiza una especie de *remake* con *Blow Out* (*Impacto*), donde la fotografía es reemplazada por la fonografía, y el protagonista es ahora un sonidista y técnico de sonido.

Pero más allá de la investigación, el nudo de la intriga será la fábrica misma del cine en cuanto injerto audiovisual[1]. Y eso sucede, como veremos, en la medida en que este duelo de la sincronía –que apela así a otro pensamiento de la coincidencia– deberá *conducirnos* (es el término) a la hipótesis de un enrutamiento de los sentidos.

En efecto, se podría decir que en *Blow Out* se pone en marcha una deconstrucción del concepto mismo de lo audiovisual: tanto su desmontaje, la puesta en escena de su imposibilidad (la co-presencia que implica está irremediablemente diferida y arrebatada), como la reinscripción endeudada, a pesar de todo, por su necesario fantasma y sus efectos. Por esta razón, *Blow Out*, esa historia de accidente de carretera, será aquí un preludio obligado

[1] Con su instalación de video titulada *Up and Out* (1998), Christian Marclay, de manera juguetona y seria a la vez, invita a la confrontación entre el original y el *remake*. En una especie de injerto cinematográfico cruzado, *Up and Out* superpone las imágenes de *Blow-Up* con la banda sonora de *Blow Out*, con impresionantes efectos de desajuste, principalmente al final, cuando las últimas imágenes de Antonioni se despliegan en un silencio mortuorio producido por la diferencia de duración entre ambos filmes.

Desde esos primeros diez minutos, desde esas secuencias de apertura, incluso antes de que se trame una intriga, *Blow Out* es una cautivadora puesta en escena del montaje audiovisual como guión reinscrito y diferido sin cesar. Y eso ocurre cuando la imagen ya está allí y el sonido no consigue ajustarse a ella (es el caso del grito en la ducha), y cuando el oído (el de Jack), aparatado de prótesis microfónicas, escucha por anticipado y de lejos lo que el oído todavía no percibe.

La continuación de *Blow Out* no es más que el vasto despliegue narrativo de esa discordia entre lo visible y lo audible.

Al arrojarse al agua, Jack alcanza a sacar a Sally (Nancy Allen) del automóvil, pero el conductor muere (que no es otro que el gobernador McRyan). Poco a poco, al volver a escuchar sus grabaciones *in situ*, Jack sospecha más un crimen que un accidente. Cree escuchar un disparo en sus cintas, pero no consigue identificarlo porque el ruido está encubierto por la explosión y por el rechinar de los neumáticos. En resumen, hay una *máscara sonora*, y solo gracias a la posibilidad de recurrir al archivo visual del accidente Jack podrá descubrir verdaderamente lo que ya sospecha y entrevé (*entrescucha*, deberíamos decir).

En efecto, Jack descubre que el gobernador era objeto de una maquinación política con el fin de desacreditarlo. Un fotógrafo, un pobre tipo llamado Karp (Dennis Franz), debía revelar unos negativos comprometedores con Sally, que se había prestado al juego. Karp también fotografió en ráfaga el paseo de ellos en automóvil sobre el puente. Cuando Jack descubre los fotogramas publicados en la prensa, decide montarlos en una secuencia que sonoriza con sus cintas. De este modo, la sincronización precisamente revelará la huella del resplandor de un arma de fuego en una de las imágenes. A partir de ese momento tiene la prueba:

por razones oscuras, persiguiendo el escándalo y la maquinación, se encontró con el asesinato.

El autor del asesinato, el siniestro Burke (John Lithgow), busca desde entonces eliminar a Sally, quien al sobrevivir se convierte en una testigo peligrosa. Pero Jack quiere utilizar a Sally para remontar la pista hasta el asesino. En la larga y memorable secuencia final, sobre el fondo de fuegos artificiales (es el día de la fiesta de la Independencia, en Filadelfia), Sally se encuentra con Burke. Jack los escucha a distancia, gracias al aparato de radiotransmisión que escondió bajo la ropa de Sally. Y de este modo, perdido en la muchedumbre de las festividades, escuchará de lejos los llamados de socorro de la joven muchacha, y luego su terrible grito al morir por los disparos de Burke. Las últimas imágenes muestran a Jack desesperado por no haber podido salvarla: vuelve a escuchar de manera obsesiva la grabación del grito de su muerte, que termina utilizando para sonorizar la escena bajo la ducha del filme en el filme. Un verdadero grito, convincente. *A good scream*. Al fin.

*

Blow Out es en primer lugar un filme sobre el desajuste entre lo audible y lo visible. El sonido siempre está adelantado o retrasado, nunca se ciñe a la imagen. Con excepción de dos instantes o incidentes: el del disparo en el fotomontaje sonorizado del accidente; y el del grito de Sally, trasplantado *in fine* sobre la imagen de la joven muchacha en su ducha.

Al mostrar el trabajo de sincronización en la pantalla, *en* la historia, y al jugar a enredar la frontera entre el adentro y el afuera de la diégesis, este notable *thriller* parece querer poner en escena que lo audiovisual, como se dice, no es más que una especie de

peligroso deslizamiento metonímico que afecta a la banda sonora y a la imagen, relacionadas entre sí. Su ley es el desajuste. Es una separación que difiere a cada una por y en la otra: lo visible da testimonio de lo audible, y a la inversa.

Pero *Blow Out* es también, al mismo tiempo, un gran filme sobre la escucha de espionaje o vigilancia, que se pone en escena en la forma de un doble movimiento en la audición[5]. Porque en su pulsión de captura, la escucha policial siempre implica el avance o el retraso respecto a lo visible: ella se orienta hacia el *indicio* de lo que, para el ojo, todavía no es o ya no está *allí*. En este sentido, ella es estructuralmente defectuosa y está en falta (además, es por eso que parece exigir su aparataje protético hasta el infinito).

Entre esta escucha desfalleciente de los espías mortales que somos –nosotros, seres finitos siempre listos a alzar el oído– y la escucha a muerte que nos promete una sincronía totalizadora, *Blow Out* cuenta nuevamente la vieja historia de Orfeo.

Orfeo asesinó a Eurídice por una especie de sobrepuja inscrita en su oído mortal: su miedo a no oír mientras camina o canta lo lleva a volverse hacia la visión que le está prohibida, como si la pulsión escópica, incluso panóptica, prometiera esta totalización que no deja de ser negada al oído defectuoso. Y es un fonodrama análogo, una ototragedia audiovisual en tantos sentidos, similar a la que vive Jack en *Blow Out*, entre el instante en que se sumerge en el agua para salvar a Sally de ahogarse (sacándola del Estigia) y aquel en que la hace morir de nuevo al escucharla sin poder verla.

El grito final es el aullido de la muerte en y como la sincronía misma. Es el grito de terror que encubre el accidente de la coincidencia perfecta. Es la sentencia de muerte en el instante

[5] En *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Éditions de Minuit, 2007), intenté desarrollar las consecuencias generales de dicha duplicidad –o diafonía– alojada en el corazón de la escucha. Allí también propongo un análisis del *Orfeo* de Monteverdi, que podría ser leído en paralelo con *Blow Out*.

fantástico y fantasmático en que se reabsorbe la disyunción, en el pestañeo donde ya nada difiere. Cuando el sonido se ciñe a la imagen, cuando está presente en ella, cuando está allí, aquí delante, *sincronizado a muerte*, todo se invierte y se trastorna en el infinito de lo diferido, en el desajuste absoluto y sin reabsorción posible, en la pérdida y el duelo.

*

A partir del duelo de la sincronía que nos cuenta esta fábula otorrutera que es *Blow Out* –lo audiovisual, como tal, aparece en ella efectivamente como un accidente de la carretera–, quisiera intentar avanzar algunas pistas en dirección de lo que yo llamaría el enrutamiento de los sentidos.

Si debiese escoger una palabra, una sola y única consigna para recoger la trayectoria que ahora nos espera, sería sin duda *Blickbahn*. Esta palabra alemana es inusitada e insólita, como lo nota Jean-Luc Nancy: «Término raro, que al pie de la letra significaría "abrirse-paso de la mirada"»[6]. Sin embargo, este significante inusual se encuentra en varios lados en Heidegger: no solo en el § 42 de las *Beiträge* al que Nancy se refiere, sino también, por ejemplo, en *Introducción a la metafísica* (a partir del § 45, donde aparece igualmente provisto de un prefijo: *Vor-blickbahn*, para decir una especie de pre-perspectiva que ya se abrió antes de que la mirada se sumerja en ella[7]), o también en *El origen de la obra*

[6] Jean-Luc Nancy, *La déclosion* (*Déconstruction du christianisme, 1*), Galilée, 2005, p. 161. [Existe traducción en castellano: *La declosión* (*Deconstrucción del cristianismo, 1*), Buenos Aires, La Cebra, 2008].

[7] Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (*Gesamtausgabe*, II, 40), Vittorio Klostermann, 1983, p. 125; *Die Blickbahn des Anblicks muss im voraus schon gebahnt sein. Wir nennen sie die Vor-blickbahn, die «Perspektive»*. Gilbert Kahn traduce así (*Introduction à la métaphysique*, Gallimard, 1967, p. 125): «El campo de inspección de lo que vemos ya debe estar abierto de antemano. Nosotros llamamos a este campo

de arte, en *Der Satz vom Grund*... Quisiera entonces tomar este término extraño como divisa o guía (*Leitwort*, podríamos decir en la lengua de Heidegger); al seguir su abrirse-paso quisiera dejar que nos *conduzca*, nos lleve o embarque en lo que se asemejará a una extraña *road movie*.

Además, *Road movie* podría ser una traducción, ciertamente torpe o defectuosa en apariencia, de *Blickbahn*.

*

Pongamos imágenes para la palabra *Blickbahn*.

Imaginemos: ¿qué sería un filme cuyo escenario se redujera a este único e insólito lexema?

Allí quizá veremos y escucharemos lo que se escucha y se ve en los créditos de *Lost Highway* (*Carretera perdida*), de David Lynch (1997): un ruido de viento y un motor que gira, la iluminación de los faroles, el desfile a velocidad desquiciada de una línea amarilla discontinua que marca las dos vías de una ruta asfaltada que se hunde en la noche. Mientras que los nombres de los actores y el título se fijan en la pantalla como formas que se estrellan contra un parabrisas, en caracteres amarillos como la señalética de ruta, se escucha la voz de David Bowie en *I'm deranged* (del álbum *Outside*, de 1995), esa voz que flota de manera extrañamente inquietante sobre un fondo de rítmica desbocada –y también se adivinan fragmentos de palabras cantadas, que se atrapan al vuelo, *how secrets travel*, cómo viajan los secretos, *cruise me babe*, coquetéame, revuélcame o condúceme... De a poco la pantalla cambia al negro total: fin de los créditos, el filme puede comenzar[8].

previo de inspección, la "perspectiva"». [Hay traducción en castellano: *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 1993].

[8] *Cf.* David Lynch y Barry Gifford, *Lost Highway. Scénario, Cahiers du cinema*, 1997, p. 9: «Escena 1. Exterior. Carretera de dos vías – noche. *Seguimos un punto de*

¿Qué miramos, incluso antes de que *Lost Highway* empiece a contar esto o a mostrar aquello? ¿Qué vemos en el dromoscopio desencadenado de estos créditos casi abstractos? Cada vez que repaso esas hipnóticas imágenes sin imágenes, me digo: es como si, de todas las *road movies* de la historia del cine –desde *Le Salaire de la peur* (*El salario del miedo*), de Clouzot (1953), hasta *The Road*, de John Hillcoat (2009), pasando por la mítica *Easy Rider* (*Buscando mi destino*), de Dennis Hopper (1969), o *Duel* (*El diablo sobre ruedas*), de Spielberg (1971)–, es como si de todos esos filmes de carretera se retiraran los personajes y sus vivencias, los paisajes, las peripecias, las detenciones y las partidas, las estaciones y las sorpresas o los virajes que ellas reservan, para no guardar más que... ¿Que qué? Quizá la simple forma de un cuadro en desplazamiento que esté en condiciones de producir la figura puramente cinemática de la carretera. En suma, el archi-escenario del *Blickbahn*.

*

En *La evidencia del filme*, Nancy describe así el dispositivo del cine[9]:

> El observador está fijo en un sitio en la oscuridad de una sala en la que no se puede decir que se encuentra la imagen fílmica (como podría hacerlo otra imagen), ya que en verdad ella constituye todo un lado de esa sala. De este modo, la sala

vista muy claro, iluminado por faroles. Flotamos por sobre una vieja carretera de dos vías que atraviesa un paisaje desolado de desierto. Este punto de vista terrorífico y luminoso continuará durante todos los créditos. Al final de estos, los faroles parecen bajar de intensidad y rápidamente nos encontramos en el negro».

[9] Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert éditeur, 2001, p. 15. [Hay traducción en castellano: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturae, 2008].

misma se convierte en el lugar o el dispositivo de la mirada, una caja para mirar –o más bien: una caja que es una mirilla, como se dice en francés, «*un regard*», para designar una apertura que permite una observación o una inspección (en una canalización, en una máquina). Aquí la mirada es la entrada en un espacio, es una penetración antes de ser una consideración o una contemplación (p. 15)

La mirada fílmica entra, penetra, abre y hace efracción a la manera de la operación quirúrgica que, ya para Benjamin, constituía el paradigma del movimiento de la cámara[10]. Y sin duda es en virtud de ese carácter *endoscópico* que el cine, como también escribe Nancy, es «mucho más que la invención de un arte supernumerario»: es «el impulso de un esquema de la experiencia» (p. 21).

Este impulso es el de un movimiento que no atraviesa lugares ya establecidos y distribuidos, sino que más bien los constituye: «El movimiento me lleva a otra parte, pero la "otra parte" no está previamente dada: es mi llegada la que hará de él el "ahí" donde habré llegado desde "aquí"» (p. 29). Dicha cinemática de la vista, que dispone y estructura lo que ella atraviesa al hilo de su travesía, es el cine en cuanto abrirse-paso de la mirada, *Blickbahn*. Es el trazado aperiente de una pre-perspectiva lo que hace posible

[10] *Cf.* Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (última versión de 1939), traducción francesa de Maurice de Gandillac revisada por Rainer Rochlitz, en *Œuvres*, III, Gallimard, colección «Folio», 2000, p. 300: «Entre el pintor y el camarógrafo encontramos la misma relación que entre el mago y el cirujano. Al pintar, el pintor observa una distancia natural entre uno mismo y la realidad dada; el camarógrafo penetra en profundidad en la trama misma de lo dado». Benjamin agrega en nota al pie: «Las audacias del camarógrafo son efectivamente comparables con las del cirujano» (el cual, podemos leer unas líneas más adelante, «renuncia a instalarse en frente del enfermo [...]; más bien, penetra en él de un modo operativo»). En el cine reciente, *Panic Room*, de David Fincher (2002), es sin duda el filme que demuestra con mayor virtuosismo esta potencia quirúrgica de la cámara y de sus fracturas, gracias al reforzamiento de los efectos digitales.

la experiencia cinematográfica, lo que hace que exista ese «cinemundo» del que habla Nancy:

[...] el cinemundo es un mundo, el nuestro, cuya experiencia está esquematizada –en el sentido kantiano, es decir, hecha posible en su configuración– por el cine. Eso no quiere decir que nuestro mundo solo responda a ese esquematismo, sino que lo cuenta entre sus condiciones de posibilidad. Cuando miramos el paisaje desde un tren, de un avión o de un automóvil, o bien cuando fijamos repentinamente un objeto, un detalle en un rostro o bien un insecto, en cierto movimiento de aproximación de la mirada, cuando descubrimos la perspectiva de una calle, cuando apreciamos una situación notable, extraña, sorprendente o desconcertante, pero también al beber un café o al descender la escalera, se cuelan numerosas ocasiones para pensar o decir «se trata del cine»[11].

Ahora bien, el automóvil aquí mencionado no es solo un ejemplo entre otros, una situación cualquiera entre todas aquellas en que se produce una cinematización de la vida. El automóvil, o más bien la *road movie*, es la reinscripción de la condición de posibilidad de la experiencia cinematográfica en el mismo cinemundo: es el pliegue o la re-marca –cuasi-trascendental, se podría decir con Derrida– del cine[12].

«El automóvil que circula», escribe Nancy en *La evidencia del filme*, «es también dos veces una verdad cinemática: una vez

[11] Jean-Luc Nancy, «Cinéfile et cinémonde», *Trafic*, N° 50, P. O. L., mayo de 2004. En estas mismas páginas, Nancy llega a afirmar que el cine no es nada menos que «un "existencial" en el sentido de Heidegger: una condición de posibilidad del existir».

[12] *Cf.*, entre muchos otros textos donde Derrida habla de lo cuasi-trascendental, el siguiente pasaje de *Résistances – de la psychanalyse* (Galilée, 1996, p. 102): «la ley cuasi-trascendental de la serialidad que se intentaría ilustrar [...] cada vez que la condición trascendental de una serie también forma parte, paradójicamente, de la serie». [Hay traducción en castellano: *Resistencias del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1998].

en cuanto caja para mirar, y una vez en cuanto movimiento incesante» (p. 29). Además, la *road movie* no es un género cinematográfico entre otros, sino el género por el cual hay cine como tal. Es en el fondo lo que Nancy no deja de decir a propósito de los filmes de Kiarostami, sin formularlo explícitamente: él describe «el desplazamiento de un automóvil, del objetivo en él y fuera de él: un filme cuyo tema desfila como su película» (p. 11); él subraya todas las veces en que el realizador muestra la «ventana de un automóvil», un «plano en un retrovisor» (p. 17), él nota esas «ventanas de automóvil [...] que abren (inician) el filme» (p. 31), «la imagen infinita del automóvil, de sus ventanas, parabrisas y retrovisor como otros tantos sensores de *vistas*» (p. 39) o «sensores de imágenes» (p. 51). En resumen, como escribe a propósito de *Y la vida continúa* (1992), «el *auto* [...] es el objeto central y el sujeto del filme, su personaje y su cámara oscura, su referencia y su motor» (p. 67).

El automóvil aparece desde ese momento como el *embrague* [*embrayeur*] del filme –de cada filme en que aparece– en el esquema rutero, en el *enrutamiento* que regula la experiencia fílmica como tal (p. 53, las cursivas son mías):

> La conducción del automóvil tiene gran importancia: girar el volante, en esas carreteras en zigzag, cambiar de velocidad, pisar el freno. Se produce un *embrague* [*embrayage*] entre el filme y esta mecánica cinética que requiere la atención del conductor.

Es por eso que el *Blickbahn*, ese trazado o rastreo de la vista, se deja traducir y retraducir sin cesar en lo que habría que llamar la archi-*road movie*, archi-huella de la mirada fílmica que abre la pre-perspectiva del cinemundo (p. 67):

> Es un registro del *abrirse-paso* permanente: sin cesar, hay que encontrar y abrir la ruta [...]. El auto pasea cada vez más lejos por la pantalla o por el objetivo, la pantalla-objetivo de su parabrisas, y esta pantalla *no es* precisamente *una pantalla* –ni un obstáculo, ni una pared de proyección–, sino que es un escrito, una huella sinuosa, escarpada y polvorienta.

A fin de cuentas, lo que Nancy permite pensar cuando analiza «la mirada en cuanto transporte de frente» no es otra cosa que la ipseidad fílmica como relación consigo que se difiere en y por el abrirse-paso de la imagen: «(de)mostración que nunca habría tenido un *sí-mismo* instalado en posición de espectador, porque un sujeto solo es la punta aguda y tendida de una avanzada que se precede indefinidamente» (p. 67).

Ese es el filme que entonces (soy) sigo.

*

En Lynch, el dromoscopio de los créditos de *Lost Highway* está literalmente prefigurado en las imágenes de *Blue Velvet* (1986), en la carrera apasionada en la cual Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) es arrastrado por la conducta de Frank Booth (Dennis Hopper, que aquí parece encarnar la memoria de *Easy Rider*). Mientras que *Mulholland Drive* (2000) cambiará de ritmo, pasará de la extrema velocidad a una lentitud casi vertiginosa para abrirse a la visión de un automóvil que patina a la vuelta de la rueda entre los carriles de la ruta que serpentea en las alturas de Los Ángeles, antes de ser impactado violentamente por un bólido arrojado a toda velocidad. El cine lyncheano oscila así entre los extremos de la escapada salvaje (*Wild at Heart* [*Corazón Salvaje*], 1990) y la lenta travesía (en 1999, *A Straight Story* [*Una historia verdadera*] pone en escena la odisea inolvidable de una

cortadora de césped a través de Estados Unidos). Ahora bien, como lo sugiere el mismo Lynch, esta imaginería de la vía y la locomoción, estas figuras de la carretera constituyen simplemente el filme como tal: «Una carretera», declara[13], es ciertamente «un avance hacia lo desconocido», pero «es también la definición del cine: las luces se apagan, la cortina se abre y partimos, sin saber adónde vamos...».

Una vez que se presta atención a eso, no dejan de presentarse innumerables variaciones sobre este esquema cinerrutero en la historia del cine.

En *Christine* (1983), John Carpenter no solo muestra la línea amarilla discontinua de la carretera nocturna por la que huye Buddy (William Ostrander) para escapar del mortífero Plymouth de Arnie (Keith Gordon). Cada vez que la toma de vista se vuelve hacia Christine, cada vez que miramos cara a cara (y por así decir a los ojos) al automóvil encantado, ocurre como si el filme intentara realizar el «contracampo absoluto»[14]: lo que se ve es un habitáculo negro que desaparece detrás de unos faroles cegadores; lo que nos mira es una «caja para mirar», como dice Nancy, rodeada de proyectores cegadores.

En *Death Proof* [*A prueba de muerte*], de 2007, Quentin Tarantino hace decir a uno de los personajes, Stuntman Mike (Kurt Russell), unas palabras que son como la fórmula algebraica del cine en cuanto archi-huella optorrutera: «Es un automóvil-cine» (*this is a movie car*), declara el acróbata psicópata al mostrar su vehículo a la joven Pam (Rose McGowan) que todavía no duda de

[13] David Lynch, *Entretiens avec Chris Rodley*, traducido del inglés por Serge Grünberg, Cahiers du cinéma, 2004, p. 204.

[14] Michel Chion, en *La Voix au cinéma* (Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1982, p. 46), habla así de la «mirilla del *contracampo absoluto*: que los personajes del filme podrían vernos como los vemos...». Dicho de otro modo: que la cámara, al adoptar el punto de vista subjetivo de un personaje, se devuelve en cierto sentido hacia sí misma y se traspasa hacia nosotros que miramos el filme.

nada; «a veces, cuando se filma un accidente, el realizador quiere poner la cámara en el automóvil» (*sometimes when you're shooting a crash, the director wants to put the camera in the car*). La joven muchacha toma lugar entonces en el centro mismo de la «caja para mirar» en plexiglás, contra las paredes en las que terminará estrellada. Tal como sucede en *Crash*, de David Cronenberg (1996), la pulsión de muerte va –o rueda– a la par con la pulsión sexual, acoplando el embrague sobre el *drive* de la otra. Pero lo que también y sobre todo *Death Proof* pone en paralelo es el desarrollo de la película y el desfilar de la carretera: el filme, rayado en algunas partes (Tarantino juega con los códigos de la mala proyección en las salas llamadas *grindhouse*), está atravesado en la vertical por una línea discontinua y a sobresaltos que se convierte en el símil visual exacto de los trazados amarillos sobre el asfalto.

Death Proof es una *road movie* eminentemente cinéfila, tramada de alusiones explícitas o fugaces a tantos otros filmes, abriendo innumerables bifurcaciones y corredores en la historia del género. Así, mientras que Julia (Sydney Tamiia Poitier) envía un mensaje de texto amoroso, se escucha la música de *Blow Out*. O incluso, al final de la segunda parte, se reconoce, en la Dodge Challenger blanca de 1970 descubierta por las tres muchachas, el automóvil mismo de Kowalski en *Vanishing Point* [*Carrera contra el destino*], de Richard Sarafian (1971). Y uno empieza entonces a sobreimprimir en las imágenes ruteras de *Death Proof* las inolvidables secuencias de esta *road movie* de antología (que los personajes de Tarantino no dejan además de citar: Stuntman Mike habla de los buenos viejos *Vanishing Point days*, una de las tres muchachas se enerva al ver a la acróbata insistiendo en querer conducir *some fucking Vanishing Point car*). *Vanishing Point* es efectivamente un desfile, un catálogo de carreteras, pistas, cruces y paneles de señalización. Mil motivos ruteros y varias secuencias

entre las que retengo en particular aquella en que Kowalski, acercándose a la frontera de Nevada perseguido por dos automóviles de policía con sirenas escandalosas, evita por poco a dos camiones de la red vial en proceso de pintar bandas señaléticas blancas sobre el asfalto: como consecuencia, los vehículos trazadores desvían su línea deteniéndose sobre la berma –el abrirse-paso se desvía.

De este modo se intenta ver toda la historia del cine desde el esquema del *Blickbahn*[15]. Con la primera secuencia de *Ossessione* [*Obsesión*], de Visconti (1943), el neorrealismo también traza su vía al mostrar una carretera filmada desde el habitáculo de un camión. Más tarde, en el género post-apocalíptico y sobre un fondo de imágenes sobreimpresas en negro y blanco, se escucha la voz en *off* del inicio de *Mad Max 2* (1981), que enuncia solemnemente: «sobre las rutas era una pesadilla en línea blanca, solo sobrevivirán quienes sean bastante móviles» (*on the roads it was a white-line nightmare, only those mobile enough* [...] *would survive*). En efecto, con el movimiento optorrutero se trata de la (sobre) vida del filme en general: de su condición de posibilidad –que él deja ver, que lo deja ver.

*

Desde que también se vuelve sonoro, el cine aparece frecuentemente como una especie de *remake* de esta vivencia que Michel Chion contó muy bien en *Le Promeneur écoutant*[16].

[15] Si es cierto que, en 1896, la locomotora de los hermanos Lumière fundó el cine arremetiendo o basándose en los espectadores asombrados de *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, ahora se puede pensar que el filme fue atormentado desde sus inicios por los rieles, las bandas y las pistas de todo tipo. *Cf.* los bellos análisis que Raymond Bellour dedica a lo que habría que llamar los *trenes de imágenes* en *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*. P. O. L., 2009, pp. 44-45 y siguientes.

[16] *Le Promeneur écoutant, essais d'acoulogie*, Éditions Plume, 1993.

En el segundo capítulo, titulado «On the Road», el «cronista de escuchas» se describe al volante de su automóvil, atravesando los Estados Unidos. Pone música, que lo acompaña mientras desfilan ante sus ojos los paisajes que recorre. Y entonces habla «del "efecto música de filme" bien conocido por los autorradiófilos», cuando, por ejemplo, «mientras conducimos proyectamos la música de Bach sobre las panorámicas salvajes de la costa...» (p. 43). Este efecto banda-sonora influye en los sitios que se suceden, los ensambla como en un filme –sin película ni cámara– que se desarrolla mientras conducimos.

¿Qué sucede entonces, en lo que aquí llamo la archi-*road movie*, con el montaje audiovisual, con el movimiento conjunto del desplazamiento autorrutero y con la fonografía amplificada? ¿Debemos pensar, al lado del *Blickbahn*, lo que habría que denominar *Hörbahn*, un abrirse-paso sonoro paralelo? ¿Pero se trata precisamente de paralelismo en esas pistas o vías que nos arrastran en el cinemundo?

Retomemos la ruta y prestemos oído.

En *Vanishing Point*, es un DJ ciego, Super Soul (Cleavon Little), quien acompaña sus palabras y escolta en música la loca carrera de Kowalski a través de los Estados Unidos. Él casi parece fijar la travesía al piratear la frecuencia de la policía, gracias a la emisión cotidiana que difunde en las ondas, según un dispositivo de radiopilotaje a distancia que recuerda a lo lejos a aquel puesto en escena por Fritz Lang al final del *Testamento del Doctor Mabuse* (1933). En éste también asistimos a una carrera desenfrenada de automóviles: el de Baum (Oskar Beregi), que huye arremetiendo directo contra los árboles que bordean el camino, como teleguiado en su conducta por la voz y la silueta espectrales de Mabuse (Rudolf Klein-Rogge); y el del comisario Lohmann

(Otto Wernicke), que persigue al psiquiatra loco con la ayuda de Kent (Gustav Diessl) como chofer[17].

Tanto en estas secuencias como en los créditos de *Lost Highway*, el trazado de las dos vías sobre el macadam (*Two-Lane Blacktop* [*Carretera asfaltada en dos direcciones*] es también el título de una bella *road movie* de Monte Hellman, de 1971), el marcaje bipartito podría evocar el dispositivo audiovisual como tal. En efecto, la doble banda o pista (*track*) es una figura posible para el soporte del cine sonoro: una cinta de película sobre la cual, al lado de los fotogramas, corta la banda-sonora (*sound-track*), un poco como un carril de emergencia, como un acotamiento que bordearía la conducta de las imágenes y que dobladillaría el movimiento general por el cual la mirada se sumerge en lo desconocido[18].

¿Es este el archifilme de archivo de la audiovisión? ¿Sería esa la nota cuasi-trascendental, en la pantalla y en *split-screen*, que haría escuchar-ver los dos abrirse-paso paralelos del cinemundo –por un lado el ver, por el otro la escucha– separados por el trazado parpadeante de la línea amarilla –intermitente– que divide –reuniéndolas– las dos pistas o bandas?

[17] Es sorprendente que Hitchcock no diga nada del papel de la banda sonora en su importante y apasionante entrevista sobre la persecución como paradigma del cine. («Core of the Movie – The Chase», que primero apareció en el *New York Times Magazine* del 29 de octubre de 1950, y que fue reimpreso en *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, edited by Sidney Gottlieb, University of California Press, 1997, pp. 125 y ss.).

[18] Desde luego, aquí habría que tomar en cuenta la historia tecnológica del cine, con los diferentes procedimientos de sincronización entre sonidos e imágenes que lo han marcado, y en especial la adopción de la pista óptica que recorre todo el largo y ancho de la película (el procedimiento llamado *sound-on-film*, desarrollado por Tri-Ergon y Tobis-Klangfilm a principios de los años treinta). Pero al mismo tiempo que la página se mantiene como unidad o incluso como concepto determinante en las pantallas que se despliegan del computador, la figura de la *pista* o *banda* continúa configurando las representaciones de lo sonoro en el contexto de un filme. Exactamente como ocurre con el término *film*, que en la era digital sigue designando una obra audiovisual mediante una metonimia tomada de una tecnología anterior (*film*, como sabemos, quiere decir «película» en inglés).

*

El paralelismo es engañoso. También es casi ingenuo como la tranquila y bella personificación de la pista sonora que proponía alguna secuencia de la primera *Fantasía* (1940), de Walt Disney. Porque el esquema audiovisual del cine no se obtiene agregando dos vías una al lado de la otra, que desfilan una contra otra en un abrirse-paso sincronizado. Para mantenernos en el registro del dibujo animado, quizás habría más bien que pensar la experiencia del escuchar-ver cinematográfico, con Tex Avery, como una salida, como una pérdida del volante que hace que se abandone la optorruta de los fotogramas para conducir hacia la pista sonora que la bordea.

¡Pobre lobo! En un episodio de 1943 titulado *Dumb-Hounded* [*El sabueso tonto*], él hace todo para escapar de Droopy (que es, por lo demás, su primera aparición en pantalla): se convierte en una especie de Kowalski animado, que surca el mundo entero a toda velocidad, pero que cada vez vuelve a ser atrapado por el perro policial. Cuando huye a su iglú en el Polo Norte, atraviesa como una flecha los Estados Unidos y se encuentra corriendo desesperadamente por una calle de Nueva York, no tiene más que una última solución para intentar despistar al sabueso que lo persigue: salir del filme. Abandona la imagen y, mientras resbala y patina fuera del marco que constituye el campo de la banda sonora, se escucha algo como un rechinar de neumáticos.

En el *Testamento del Doctor Mabuse* [*Das Testament des Doctor Mabuse*] sucede algo similar. Cuando los dos automóviles, impulsados uno después del otro en una persecución desenfrenada, atraviesan una vía férrea en el preciso instante en que baja la barrera del paso a nivel, se percibe un cartel que indica: *Achtung! Bahnübergang* (literalmente: «¡Atención! Cruce de ferrocarril»).

Como si la articulación del *Blickbahn* y el *Hörbahn* debiese estar situada bajo el signo del accidente de carretera, de la colisión o del choque que amenaza con producirse: mientras que el fantasma de Mabuse en sobreimpresión apunta el dedo a la ruta que Baum debe seguir al volante, la cámara muestra la berma con insistencia, sugiriendo la distancia inminente que hará salir al vehículo de su carril.

En todas esas pistas y carreteras, entre los enlaces y las intersecciones, existe el asedio o el fantasma del *enganche*. Ese sería el punto-límite, el punto de enganche propiamente fílmico donde cada zona del sentir tocaría, *in extremis*, su borde. Porque sentir, como escribe Nancy[19],

> es siempre sentir a la vez que hay lo otro (lo que se siente) y que hay otras zonas del sentir, ignoradas por la que siente en este momento, o bien a las cuales ésta toca desde todos los costados, pero solo a través del límite en que ella deja de ser la zona que es. Cada sentir toca el resto del sentir como aquello que no puede sentir. La vista no ve el sonido ni lo escucha, aunque sea también en sí misma, o ella misma, *directamente*, la que *toca* ese no ver y es tocada por él…

Traduzcamos estas líneas en el léxico del esquema opto- y otorrutero: no solo el *Blickbahn* abre la preperspectiva de lo que desde entonces puede venir a imagen, sino que solo puede abrir-paso para la vía de la vista si puede también, al mismo tiempo, rozar eso que se hace escuchar, incluso al sustraerse. En un contexto totalmente distinto, Derrida subrayaba que «no hay abrirse-paso puro sin diferencia»[20]; es decir, para lo que aquí nos importa, sin

[19] «Pourquoi y a-t-il plusieurs arts, et non pas un seul? (Entretien sur la pluralité des mondes)», en *Les Muses*, Galilée, 1994, p. 36. [Hay traducción en castellano: *Las musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008].

[20] «Freud et la scène de l'écriture», en *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 299. [Hay traducción en castellano: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989].

diferencia de sentidos. Sin embargo, esta diferencia no precede al trazado de la ruta, porque no hay vista ni escucha, en su generalidad estable, antes de que ellas se (re)distribuyan, una contra otra, totalmente contra, al ritmo de los remezones y las sacudidas que acompañan la abertura del cinemundo.

En *Las Musas*, Nancy sostiene la hipótesis que «la o las distribuciones de los sentidos serían ellas mismas los productos del arte» (p. 26). Y enseguida no vacila al afirmar lo siguiente:

> Cada obra es *a su modo* una sinestesia, y la apertura de un mundo. Pero lo es, en cuanto «mundo» como tal, en su ser-mundo […], es una pluralidad de mundos (pp. 58-59, las cursivas son mías).

Cada vez único, entonces, el enrutamiento de los sentidos en los cinemundos.

Y es por eso que parece difícil precipitarse para seguir a los paladines de un «giro auditivo» o «acústico» (*auditory turn, acoustic turn, aural turn*), en las humanidades, en la teoría o en el pensamiento. Es cierto que innegablemente hubo un interés renovado por el sonido y la escucha, en el cual o del cual participan algunas páginas de Nancy, de mí mismo y de algunos otros[21]. Pero los

[21] *Cf.* en particular Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy, Minuit, 2001 [Hay traducción en castellano: *Escucha: una historia del oído melómano. Precedido de Ascoltando, por Jean-Luc Nancy*, Barcelona, Paidós, 2003]; Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Galilée, 2002 [Hay traducción en castellano: *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007]; Jonathan Sterne, *The Audible Past*, Duke University Press, 2003. Es Don Ihde quien primero reclamó un «giro auditivo» (*auditory turn*) en el seno de la tradición fenomenológica (*Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, 2007 [la primera edición data de 1976]). Pero la expresión parece haber vuelto a subir a la superficie después de casi un decenio. Indico tres índices, entre muchos otros: Nick Yablon, «Echoes of the City: Spacing Sound, Sounding Space, 1888-1916», *American Literary history*, vol. 19, N° 3, 2007 (donde se puede leer: *recent literary, cultural, and historical studies take what might be called an «aural turn»*); *Acoustic Turn*, Petra Maria Meyer (ed.), Wilhelm Fink Verlag,

virajes que desvían y descarrían lo visible hacia lo audible (o inversamente) solo podrían ser tomados o captados desde lo alto, a vuelo de pájaro: si acaso se trata de una media vuelta, ella no tiene que ser buscada en algo distinto a lo cuasi-trascendental donde se pliega el esquema opto- y otorrutero en el giro que se produce singularmente aquí y ahora.

Creo que así hay que entender a Nancy cuando habla de «transinmanencia» («la trascendencia de una inmanencia que no sale de sí misma trascendiendo») y cuando suscribe la contraseña de Adorno según la cual «la estética supone absolutamente la inmersión en la obra particular»[22].

Cada vez único, yo decía, el enrutamiento de los sentidos.

2008; Adrienne Janus, «Listening: Jean-Luc Nancy and the "Anti-Ocular" Turn in Continental Philosophy and Critical Theory», *Comparative Literature*, vol. 63, N° 2, Duke University Press, 2011.

[22] *Les Muses*, p. 63. Nancy cita la *Teoría estética* de Adorno.

Cuando el teatro se escucha*

---

* Aparecido en *Intermédialités*, N° 14, Presses de l'Université de Montréal, otoño de 2009.

«El telón se levanta; el teatro representa un teatro» (*der Vorhang geht auf; das Theater stellt ein Theater vor*[1]).

Creemos conocer este gesto que abre la pieza de Ludwig Tieck titulada *El mundo al revés* (*Die verkehrte Welt*, 1798). El teatro se escenifica en el teatro, convirtiéndose en su propio teatro; eso es lo que hemos visto y vuelto a ver tantas veces, al menos desde *Hamlet*[2]. Pero sin duda nunca este gesto ha ido tan lejos como en este caso; nunca la reflexividad del teatro que se duplica en sí mismo alcanza semejante grado de hipérbole. En efecto, todo parece desbocarse al final del tercer acto de *El mundo al revés*, a tal punto que el público –que está en la obra– ya no resiste más:

> Gran tumulto (*Getümmel*) entre los espectadores; algunos lloran, otros ríen, otros también estornudan en su molestia (*niesen aus Verlegenheit*) (p. 71).

Pierrot, uno de los actores, tiene la impresión de que su cabeza va a estallar; y otro personaje –un tal Scaevola, que forma parte del público– ya no aguanta más:

---

[1] Ludwig Tieck, *Le Monde à l'envers*. Cito la edición proporcionada por Walter Münz, a partir de la primera impresión de la pieza en 1798: Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen*, Stuttgart, Philipp Reklam, 1996, p. 9. Hasta donde sé no existe traducción francesa.

[2] O al menos desde lo que los filólogos llaman el *Ur-Hamlet*, un *Hamlet* antes de *Hamlet*, actualmente perdido y que habría servido de fuente a Shakespeare. Algunos lo atribuyen hipotéticamente a Thomas Kyd, autor de una *Spanish Tragedy* (hacia 1585), mencionado con frecuencia como el primer ejemplo de *play within a play*.

> Es insostenible, es cierto (*auszuhalten ist es nicht, das ist gewiss*). Vea usted (*seht Leute*), estamos aquí sentados como espectadores y vemos una obra; en esta obra los espectadores están sentados y ven una obra, y en esta tercera obra también se actúa una obra (*und in diesem dritten wird... wieder ein Stück vorgespielt*).

En el horizonte de la reflexión infinita de este espejeo, sin duda existe la idea soberana de una crítica del teatro por parte del teatro; una crítica que tiene que ser entendida en el sentido en que Walter Benjamin, hablando de la teoría estética del primer romanticismo, llamaba el «autoconocimiento» o el «autoenjuiciamiento» de la obra de arte[3]. El teatro intenta observarse, mirarse o escrutarse, con el fin de contemplarse y captarse a sí mismo en un espejo, en una especie de *sobreteatro* donde se comprendería e incluiría. Donde quizá también se oiría, y se escucharía al auscultarse.

*

«El telón se levanta; el teatro representa un teatro». Y en la escena de este teatro en el teatro, lo que se encuentra al principio es el epílogo; es Epílogo mismo, en persona, quien entra y avanza hacia nosotros (der *Epilogus tritt auf*, p. 9), para decir al inicio: «Entonces, Señores [*nun meine Herrn*, no sé dónde han ido las damas, pero dejémoslo así], ¿acaso les ha gustado nuestra obra (*wie hat Euch unser Schauspiel gefallen*)?» (*ibid.*).

Todo se juega con el levantamiento del telón. Y se juega de acuerdo con la promesa del título, que anunciaba un mundo

[3] Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traducción francesa de Philippe Lacoue-Labarthe y de Anne-Marie Lang, París, Flammarion, 1986, p. 108. [Hay traducción en castellano: *Obras: Libro I / Vol. 1: El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán;* Las afinidades electivas *de Goethe; El origen del* Trauerspiel *alemán*, Madrid, Abada, 2010].

invertido (*verkehrte Welt*), un mundo donde se empieza por el fin. Como si lo que le interesara a Tieck fuera lo que ocurrió *antes*: antes de levantar el telón, antes de que la escena esté constituida como escena o teatro, incluso como escenas en la escena o como teatro en el teatro.

Al comienzo, en el origen estaba el levantarse del telón y el epílogo. El levantarse del telón *como* epílogo, es decir, como clausura de la escena sobre sí misma en su autoespejeo infinito. Pero antes del comienzo, antes del origen, habrá habido una extraña sinfonía inicial (*Symphonie*, p. 7). Extraña, sí, porque no es tocada, sino dicha.

Los cuasi-personajes de esta sinfonía, que parecen tomar uno a uno la palabra, se llaman: Andante, Piano, Crescendo, Adagio, Forte o Violino Primo Solo. En alguna parte en esta escena que tampoco es verdaderamente una y que no caracteriza nada (ninguna indicación, ninguna didascálica precede en efecto al levantamiento del telón), es este último, Primer Violín Solo, quien parece declarar en persona:

> No es más que una locura querer escribir las sinfonías solo por medio de notas (*es ist nur Narrheit, dass man Symphonien in nichts als Noten schreiben will*); también podemos transmitirlas en palabras, si nos damos el trabajo de hacerlo (*man kann sie auch in Worte bringen, wenn man sich die Mühe gibt*) (p. 8).

Es difícil saber quién habla aquí, quién dice «yo» o «yo quiero decir» (*ich meine*, p. 8). ¿Es acaso una especie de voz en *off* antes de las voces, pero modulada en movimientos musicales y dotada de palabras con las que se pregunta sobre lo que precede a las palabras? En todo caso, antes de la primera escena, que precede a la aparición como tal de la escena que representa una escena,

se juega una *ante-escena de traducción*. Y lo que aquí es traducido –*traducido como espectáculo* (como se dice *llevar a tribunales*[4]), es decir, llamado a comparecer en el elemento de lo que la *Poética* de Aristóteles denominaba la *opsis*– es lo que, sin ser extraño a las palabras, desborda por todos lados al *logos*, a la idealidad del discurso o de lo dicho en el teatro. Es un teatro de las operaciones que precede a la operación del teatro y a su obra o su devenir-obra: es el sonido, lo musical[5].

*

Sin embargo, la sinfonía –que tenemos que entender literalmente como un sonar o resonar conjunto, un *symphonein*– no es simplemente anterior a la obertura o a la constitución del espacio del espectáculo teatral, de la *opsis*. Tampoco ella le es simplemente exterior, como lo sugieren las palabras que siguen, situadas siempre bajo el signo de Violino Primo Solo:

> ¿No son numerosas de nuestras sinfonías solo una única pobre frase (*sind viele unsrer Symphonien etwas mehr als ein einziger armer Satz*) que retorna ahora y siempre en los pensamientos [o ideas: *der immer in Gedanken wieder kömmt*], y que no quiere dejarse reprimir por otros pensamientos [o ideas: *und sich nicht von andern Gedanken will verdrängen lassen*]? ¡Ah!, buenas gentes (quiero decir: mis auditores), la mayor parte de las cosas en el mundo (*das meiste in der Welt*) limitan entre sí mucho más de lo que ustedes pensarían (*grenzt weit mehr an einander, als Ihr es meint*)... (p. 8).

[4] La expresión corresponde a «Traduire en justice. (*N. del T.*)

[5] Aquí habría que releer la *Poética* de Aristóteles poniendo atención a los respectivos lugares de la *melopoiia* y de la *opsis*. Toda tragedia, dice Aristóteles en términos generales (1450a: 10), se compone de seis elementos: la fábula (*mythos*), las costumbres (*êthê*), el lenguaje (*lexis*), el pensamiento (*dianoia*), el espectáculo (*opsis*) y la melopeya (*melopoiia*). Ahora bien, en la jerarquía de estos elementos tal como los ordena según su importancia decreciente (1450b), la denominada melopeya viene en el quinto y penúltimo lugar, en conformidad con su importancia relacionada con el placer (*megiston tôn hêdusmatôn*), mientras que el espectáculo (*opsis*) viene en el último lugar, porque si bien arrastra a las almas (*psychagôgikon*), no pertenece al arte (*atechnotaton*) ni a la poética (*oikeion tês poiêtikês*). Sin embargo, como justamente lo ha subrayado Samuel Weber (*Theatricality as Medium*. New York, Fordham University Press, 2004, p. 99, 256 y ss.), para Aristóteles el *mythos* debe reunirse en una visión superior, en una *synopsis* que permita dominar la intriga de principio a fin (*syronasthai tên archên kai to telos*).

Por una parte, entre la sinfonía inicial que estamos en vías de entender tal como se traduce en palabras espectaculares y, por otra parte, el levantarse del telón que abre la escena del teatro, se trata efectivamente de los *confines*. Ese es el problema que *en última instancia* se vuelve a jugar, y que se volverá a jugar nuevamente, cada vez que haya que volver al inicio de cada nuevo acto a levantar el telón que bajó. Así, justo antes del tercer acto, en su umbral, se escuchan las siguientes palabras, situadas esta vez bajo el signo de Allegro:

> Vean, el telón se agita con impaciencia (*seht, der Vorhang rührt sich ungeduldig*). Voy a callarme (*ich will schweigen*) para hacer lugar al discurso de otros en el ambiente ligeramente móvil (*um den Reden andrer Leute in der leichtbeweglichen Platz zu machen*) (p. 45).

Es entonces en el ambiente, en un soplo de aire que parece pasar la frágil y porosa frontera entre un Allegro, un movimiento de sinfonía que entabla su propia traducción, y un telón que tiembla de impaciencia en el momento de develar el espectáculo del discurso, del *logos*. Eso estremece, en el umbral de este umbral que es el telón que todavía vela la escena.

Eso vibra donde se trata de hacer lugar, *Platz machen*. Literalmente: espaciar la escena de la palabra preparando el espacio para el decir teatral. Y en este papel de espaciamiento de la

opsis espectacular, la sinfonía –este sonar conjunto que todavía no quiere decir nada, aun cuando ya está en proceso de hacerlo– no se limita a abrir, no se relega al marco fuera de marco de un preludio previo al levantamiento del telón. Ella vuelve «todavía y siempre», como lo decía la réplica de Violino Primo Solo; ella vuelve sin cesar «en los pensamientos», ella rehace la superficie para interrumpir la acción o la dicción. Como hemos visto, ella es el intermedio entre cada acto, el interludio, el *inter* o el entre en general.

En resumen: la sinfonía, en cuanto sonar o resonar conjunto, viene antes de la escena estando ya en escena. Ella parece hacer posible la escena en la que toma lugar (*Platz macht*), que ya está traducida como espectáculo y que ya está convocada a comparecer ahí. Fuera de escena en cuanto ante-escena e interescena, ella está sin embargo en escena, encarnada por los cuasi-personajes alegóricos que la representan (Allegro, Violino Primo Solo...). A la vez adentro y afuera, la sinfonía mantiene con la *opsis* escenográfica esta relación de *enclave* que me ha ocupado con frecuencia, en particular en *Wonderland*, escrito a cuatro manos con Georges Aperghis, donde ya se trataba de pensar conjuntamente la música y el teatro en el contexto del primer romanticismo alemán[6].

*

En *El Gato con botas*, que Tieck hizo aparecer en 1797, un año antes que *El mundo al revés*, este espacio de la ante-escena y de la entre-escena era ocupado por el público. El papel –sí, porque ya es un papel– desempeñado por la sinfonía, a saber, el espaciamiento escenográfico del hacer-lugar (*Platz machen*),

[6] *Cf.* Georges Aperghis y Peter Szendy, *Wonderland. La musique, recto verso*, París, Bayard, 2004.

era devuelto a los espectadores, que formaban parte de la escena, como en *El mundo al revés*. Tal como la sinfonía, ellos también eran convocados por anticipado al espectáculo, llamados a comparecer en el elemento de la *opsis*.

Así, en el prólogo, incluso antes que el telón se levante, la escena se actuaba en la platea (*die Szene ist im Parterre*, esas eran las primeras palabras de la pieza[7]). Y ahí se asistía al desenfreno de los espectadores –o mejor: de los *espectadores*– entre sí y, de antemano, por o contra lo que todavía no han visto. En el público había un tal Fischer que abría las hostilidades, seguido de Müller y de Leutner:

> FISCHER: ¿Queremos verdaderamente dejar actuar algo así [semejante cosa: *wollen wir uns denn wirklich solch Zeug vorspielen lassen*]? Desde luego, hemos venido por curiosidad, pero también tenemos gusto (*wir sind zwar aus Neugier hergekommen, aber wir haben Geschmack*). MÜLLER: Tengo muchas ganas de dar de qué hablar [literalmente: de remecer, impactar, *pochen*]. LEUTNER: Además, hace un poco de frío (*es ist überdies etwas kalt*). Comienzo (*ich mache den Anfang*) (p. 7).

Mientras que Leutner se pone a tamborilear (*er trommelt*), acompañado por los otros (*die übrigen akkompagnieren*), un tal Wiesener pregunta: «¿Por qué hacemos alboroto?" (*weswegen wird denn gepocht?*) ¿Por qué, sí, en nombre de qué los espectadores hacen dicho ruido, en esta anárquica archi-escena que, como la sinfonía, precede al levantamiento de la cortina y al alzamiento del discurso? ¿Y por qué, en nombre de qué seguirán haciéndolo

[7] En ausencia de una verdadera traducción francesa, cito el texto alemán (Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1964) y también remito a la adaptación de Jean-Claude Grumberg (*Le Chat botté*, París, Actes Sud-Papiers, 1988).

a lo largo de toda la pieza, interrumpiendo el *mythos*, escandiéndolo y puntuándolo con sus interjecciones intempestivas? ¿Qué está en juego en el contrajuego de su *symphonein*, en su manera de resonar conjuntamente contra la escena, *totalmente en contra*, en su límite?

Para intentar comprender el papel que juegan los Fischer, Müller, Leutner y otros Wiesener, hay que recordar brevemente lo que fue durante mucho tiempo lo ordinario del teatro. Su práctica *espectatorial*, de la que quizás hoy solo encontramos el gusto olvidado en piezas como *Insultos al público*, de Peter Handke (1966), donde los actores interpelaban al público al decirle: «Ustedes la rompen», «ustedes son el acontecimiento»[8].

Decidir, como lo hace Tieck, que la escena estará primero en la platea, antes que el telón se levante y antes de que haya propiamente una escena; decidir atribuir a la platea este antes-de-escena, esta pre- o ante-escena que *El mundo al revés* profesará para la sinfonía, es reconciliarse con un pasado del teatro y con una tradición para la que, especialmente en Francia, dicha platea era su lugar decisivo, el lugar por excelencia de la puntuación *decisoria* del espectáculo. Es eso lo que da a entender, por ejemplo, la aparición de la platea en persona, la entrada en escena de Platea misma, en una pieza de Jean-François Regnard titulada *Le Chinois*, que fue representada en la Comedia Italiana en 1692. Es un portero quien anuncia a uno de los personajes, llamado Roquillard, que al momento de dar a su hija en matrimonio vacila entre un actor de la Comedia Francesa y un actor de la Comedia Italiana[9]:

[8] Peter Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, París, L'Arche, 1997, pp. 25 y 49. [Existe traducción en castellano: *Gaspar; El pupilo quiere ser tutor; Insultos al público*, Madrid, Alianza, 1982].

[9] *Œuvres complètes de J. F. Regnard, nouvelle édition avec des variantes et notes. Tome sixième. À Paris, chez J. L. J. Brière, Librairie*, 1823, pp. 57-59.

PORTIER: Señor, ahí abajo hay un hombre gordo que arma jaleo para entrar; dice que se llama Platea. EL ACTOR FRANCÉS: ¡Malepeste! Hay que abrirle la puerta con dos golpes; es nuestro padre abastecedor. Que entre. Pagando, se entiende. PLATEA, *vestido de diversas formas, con muchas cabezas, un gran silbato a su lado y otras en su cintura, toma a Roquillard por el brazo y lo arroja al suelo*: ¡Abajo, pillo! ROQUILLARD: Platea tiene el tono imperativo. PLATEA, a Roquillard: ¿Quién lo hace tan temerario, amigo mío, para usurpar mi jurisdicción? ¿No sabe usted que en última instancia soy el único juez de los actores y de las comedias? Es eso con lo que pronuncio mis interrupciones. (*Da un silbido*). EL ACTOR FRANCÉS, *declamando*: Toma asiento, Platea, toma, y sobre todo / No escuches nada de las artimañas [es decir, las maniobras, las cábalas] que juzgan nuestra causa: / Presta oído a nuestros discursos, sin complicarnos; / Que ningún abucheo interrumpa el curso. (*Se trae una butaca a Platea*). PLATEA, *descansando en la butaca*: Tú te burlas, amigo mío; Platea ya no se sienta. No soy un juez ordinario; y escucho de pie por temor a dormirme frente a la audiencia. COLOMBINE: El estilo imperial, la actitud romana y el heroico oropel de este declamador podrían alarmarme si hablo delante de un juez menos iluminado que Su Excelencia Monseñor Platea. EL ACTOR FRANCÉS: ¡Ah, ah! ¡Su Excelencia! ¡Monseñor! ¡Ah! Esos son los italianos, que intentan engatusar al auditor en un prólogo, y hacen una promesa de enmienda para pedir gracia a Platea. PLATEA: Ellos lo han hecho bien, no están en paz con un bajo costo como los franceses: mis instrumentos de viento siempre siguen su paso. COLOMBINE: No, tampoco son los halagos lo que me suelta la lengua; yo solo rindo homenajes a este soberano plenipotenciario: es el espolón de los autores, el freno de los actores, el controlador de los banquillos del teatro, el inspector y el curioso examinador de las locaciones altas y bajas, y de todo lo que sucede en éstas; en una palabra, es un

> juez incorruptible, que lejos de tomar el dinero para juzgar, comienza por dárselo a la audiencia (Acto IV, Escena II).

En efecto, hay que escuchar esta asombrosa escena en el contexto de los conflictos que oponían la Comedia Francesa a la Comedia Italiana (representada aquí por Colombina). Pero sobre todo, hay que prestar oídos a la manera en la cual Platea escucha, hay que escucharlo escuchar de pie, ignorando las órdenes del actor francés que, declamando en alejandrinos, quisiera obligarlo al silencio, haciendo igualmente oídos sordos a los halagos de los italianos. En resumen, ejerciendo soberanamente, con plenos poderes, su derecho a usar puntuaciones que son sus silbidos, sus «instrumentos de viento».

Antes de que se haga instalar bancos en la platea de la Comedia Francesa en 1782 (ese será el mismo caso en 1788 con la Comedia Italiana), también tuvieron lugar algunos debates apasionados, a favor y en contra de la idea de sentar a esta parte del público. Y uno de los más ardientes defensores de la platea de pie fue Marmontel, quien le dedicó una entrada en el *Suplemento* a la *Enciclopedia* de Diderot y de D'Alembert[10]:

> No deja de tener razón que se haya transformado en problema el hecho de que sea ventajoso o no que los espectadores se sienten en nuestras *plateas*, como sucede en aquellas de Italia. Creemos haber observado que en la *platea* donde se está de pie, todo es captado con mayor calor; que la inquietud, la sorpresa, la emoción del ridículo y de lo patético, todo es más vivo y sentido de forma más rápida; creemos [...] que mientras más tenga su asiento, el espectador será más frío, más reflexivo, menos susceptible de ilusión, quizá más indulgente, pero también menos dispuesto a estos movimientos de

[10] En *Œuvres complètes de Marmontel*, París, Verdière, 1818, pp. 499-500.

> embriaguez y transporte que se excitan en una *platea* en donde se está de pie. Lo que la emoción común de una multitud reunida y presionada agrega a la emoción particular no puede calcularse: aunque nos figuremos cinco sentidos que se remiten la luz que reflejan entre sí, o cinco sentidos que hacen eco del mismo sonido, se trata de la imagen de un público conmovido por el ridículo o por lo patético: sobre todo en ese caso el ejemplo es contagioso y poderoso. Primero nos reímos de la impresión que tiene el objeto risible, recibimos así la impresión directa que tiene el objeto que enternece; pero también reímos al ver reír, lloramos también al ver llorar; y el efecto de estas emociones repetidas llega con frecuencia hasta la convulsión del reír y la sofocación por el dolor. Ahora bien, es sobre todo en la *platea* y en la *platea* de pie que esta especie de electricidad es súbita, fuerte y rápida...

Lo que Marmontel dice es que la escucha de la platea no es una simple escucha del espectáculo. Porque ella se desmultiplica, se difracta y se *refleja* en el espejo de los otros, se aumenta en «quinientos ecos» para *remarcarse* al irradiar por contagio. Es una escucha *espejeada*, una escucha del teatro que enseguida *se escucha* en la repetición inmediata de la emoción («reímos al ver reír, lloramos al ver llorar»).

Para Marmontel, la electricidad parece ser la mejor forma de describir esta escucha contagiosa de la platea, cuyas resonancias políticas no se hacen esperar cuando considera las consecuencias de una platea sentada (recordemos que Marmontel escribe en 1777):

> Al menos es cierto que esta especie de república que forma nuestros espectáculos cambiaría de naturaleza y que la democracia de la *platea* degeneraría en aristocracia: menos licencia y tumulto, pero también menos libertad, ingenuidad,

calor, franqueza e integridad. El aplauso parte de la *platea* y de una *platea* libre; el aplauso es el alma de la emulación, la explosión del sentimiento, la sanción pública de los juicios íntimos, y algo así como la señal que se dan todas las almas para gozar a la vez, y para duplicar el interés de sus goces por esta comunicación mutua y rápida de su emoción común... (p. 505).

El goce de la platea es estructuralmente doble: goza y, al gozar, goza enseguida de su propio goce. Es un goce de la escucha que se duplica, que goza de sí al escucharse a sí misma, que se hincha y se infla para romper como una ola.

*

¿Qué queda hoy de estos viejos debates y de estos asuntos de otra época, ahora que el teatro está invadido de tecnologías eléctricas que hacen estallar el marco de sus escenas y, por otra parte, sale de los espacios que fueron durante mucho tiempo los suyos, para transportar a otra parte sus envíos electrizantes, por ejemplo a la radio?

Decir que el teatro se escucha quizá sea simplemente una tautología. Sí, por supuesto, qué te parece, el teatro así se escucha, escuchamos el teatro, lo escuchamos en el teatro, en la radio o en otra parte.

Pero decir que el teatro se escucha es también, sin duda, volverse atento a la reflexión abismal (el *se* reflexivo del *escucharse*) que ahonda la inmediación radiante del teatro, que hace que el goce teatral –bien sea el de la platea o el del actor, incluso el de la platea como espectador– se doble, se desdoble o se duplique, que se convierta en el eco inmediato de sí, como lo sugería

Marmontel. En resumen, que dicho goce *se deje llevar* en una escucha inmediatamente dedicada a escucharse escuchar[11].

También eso es lo que Artaud podría hacer pensar, más allá de Marmontel pero en una complicidad secreta o subterránea con una tradición teatral que odia como nadie.

A propósito de *Para acabar con el juicio de Dios* (1947), en sus notas preparatorias reunidas bajo el título *Pour préparer l'émission*, Artaud escribía lo siguiente: «No hay espectáculo representación, / de una noche a otra es preciso que la obra cambie, / que la obra cambie»[12]. Esta frase se alinea con lo que Jacques Derrida analizó, en Artaud, como el deseo de «borrar la repetición en general»[13]. Deseo de imposibilidad del teatro como amor de su posibilidad más pura (entre tantas otras, Derrida citaba las siguientes líneas, de diciembre de 1946: «Mientras más amo el teatro, / más soy, por esta razón, su enemigo»[14]). Para Artaud, el teatro puro solo tendría lugar cada vez una sola vez: «El teatro es el único rincón en el mundo en que un gesto hecho no se repite dos veces», escribe en «No más obras maestras» (en *El teatro y su doble*, IV, 73). O también: «La poesía y la eficacia del teatro es la que se agota menos rápido, ya que ella admite la acción de lo que se gesticula y se pronuncia, y que nunca se reproduce dos veces» (IV, 76).

«No hay espectáculo representación...»: que esta frase pueda figurar entre las notas *para preparar una emisión* es precisamente

[11] Escucharse escuchar: ese era uno de los principales motivos que me guiaron en *Écoute, une histoire de nos oreilles* (París, Éditions de Minuit, 2001). [Hay traducción en castellano: *Escucha: una historia del oído melómano, Precedido de Ascoltando, por Jean-Luc Nancy*, Barcelona, Paidós, 2003].

[12] *Œuvres complètes*, tomo XIII, París, Gallimard, 1974, p. 235. Las referencias posteriores a las *Œuvres complètes* de Artaud se harán en el texto, indicando el tomo y seguido por el número de página.

[13] *Cf.* «La clôture de la représentation» (1966), en *L'écriture et la différence*, París, Seuil, colección «Points / Essais», 1979, p. 361. [Hay traducción en castellano: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989].

[14] *Ibíd.*, p. 366.

el índice de que, a ojos de Artaud, la idea de la radiofonía está fundamentalmente emparentada con lo que denominaba la «aterradora transferencia de fuerzas» teatral. Y de hecho, desde su célebre *íncipit*, desde las primeras palabras que dan el puntapié de *Para acabar con el juicio de Dios*, lo que se escucha es una especie de hibridación o injerto que da nacimiento a un *radioteatro* donde se mezclan el registro del anuncio de una noticia («ayer aprendí») y el de la finta o la escenificación ficticia («quizá solo es un falso ruido»); se mezclan complicando y co-implicando sus temporalidades, entre la inmediatez sensacional de una y el retraso de la representación del otro:

> Ayer aprendí / (hay que creer que atraso, o quizá solo es un falso ruido, una de esas sucias habladurías como si se divulgara entre fregaderos y letrinas en el momento de la puesta en cubetas de las comidas engullidas nuevamente), / ayer aprendí / una de las más sensacionales prácticas oficiales... (XIII, 71).

En la cuarta hoja de la emisión, «La question se pose de...», Artaud esperaba una lectura que respetara *estrictamente* el código del anuncio radiofónico, al contrario de lo que quería Paule Thévenin. De hecho, en sus notas *Pour préparer l'émission*, indica:

> Que Paule [Thévenin] no tenga más que 2 o 3 frases para *trabajar*, que el resto lo diga como un texto de periódico. La poesía estará dada por la *sonorización* (XIII, 237).

Sonorización: esta palabra (subrayada por Artaud) señala aquí la contaminación del teatro y la radiofonía. Tanto de uno *como* de la otra. Porque si la sonorización depende justamente de la técnica de una emisión radiofónica, ella también tiene que

ser entendida como una especie de *puesta en sonido*, anterior a la distinción entre radio y teatro, que concerniría al pasaje desde un texto escrito a su *proyección*. Así es como Artaud podía considerar el diálogo «en función de sus posibilidades de sonorización sobre la escena»; así podía hablar de las «posibilidades de sonorización» que tienen las palabras, es decir, de sus «diversas maneras de proyectarse en el espacio, que denominamos *entonaciones*» (IV, 35-36).

El 16 de enero de 1948, Artaud escribía a Fernand Pouey, director de las emisiones dramáticas y literarias de la Radio-difusión francesa: «Estoy muy contento con esta emisión, / entusiasmado por ver que ella podía proporcionar un modelo a escala de lo que quiero hacer en el *Teatro de la crueldad*» (XIII, 127). Pero con la sonorización quizá no se trataría tanto (o no solo) de la posibilidad para el teatro de tener lugar «en miniatura» en la radio. Con eso, se trataría del índice de que todo teatro es *ya* una proyección radiofónica en el sentido amplio. Es decir, una «radiación instantánea», para retomar una expresión que juega un papel importante en el proyecto inacabado de ópera que Artaud emprendió con Varèse[15].

[15] El primer esbozo de Varèse para esta ópera (titulada *L'Astronome*, que data de 1928) empezaba con estas líneas: «Descubrimiento de la radiación instantánea –velocidad 30.000.000 de veces la de la luz. [...] Recepción inesperada de señales [...]. Misterioso– en ondas musicales (ligeras, fluctuantes). Los Sabios las estudian. Quizás ese es el lenguaje acústico de Sirius» (*cf.* Edgard Varèse, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 53). De un modo extraño ellas actúan en consonancia con otro proyecto de ópera que Varèse tituló *Espace*, algunos de cuyos fragmentos fueron reproducidos por Henry Miller en su *The Air-Conditioned Nightmare*; allí se trataba de «VOZ EN EL CIELO, COMO SI UNAS MANOS MÁGICAS E INVISIBLES GIRASEN LOS BOTONES DE APARATOS DE RADIO FANTÁSTICOS...» (*ibíd.*, p. 55), Varèse había entregado a Robert Desnos y a Alejo Carpentier su primer esbozo de *L'Astronome*. Dado que la colaboración no condujo a nada, confió el argumento sumario de la ópera a Artaud en 1932 o 1933 (*cf.* Fernand Oullette, *Edgard Varèse*, París, Christian Bourgois, 1989, p. 124). Artaud no terminará el libreto. Y Varèse nunca escribirá la música de esta ópera. Lo que queda de ella es el texto inacabado de

«Radiación instantánea»: efectivamente esa podría ser una definición del teatro según Artaud, quien, en uno de los últimos textos que componen *El teatro y su doble*, en «Un atletismo afectivo», escribía: «El actor dotado encuentra en su instinto con qué *captar e irradiar* ciertas fuerzas» (IV, 126; las cursivas son mías). Y algunas líneas más adelante:

> Para servirse de su afectividad como el luchador utiliza su musculatura, hay que ver al ser humano como un Doble, [...] como un espectro perpetuo que irradia las fuerzas de la afectividad.

Ahora bien, este espectro que asegura la irradiación del Doble, que es la radiofonía encarnada, es también el lugar –me encantaría decir escena– de una forma de archi-grabación. Artaud continúa:

Artaud, titulado *Il n'ya plus de firmament* (II, 84 y ss.). El *Mouvement I*, tal como lo proyecta Artaud, pasa de la «oscuridad» a los «inicios de fulgores», con una descripción bastante precisa de los acontecimientos musicales. Luego de un desencadenamiento de sonidos y de luz regulado al ritmo de las «sacudidas de un telégrafo Morse amplificado», nos encontramos en medio «de un cruce de calle moderna al atardecer». Tumultos, voces diversas, gritos y ruidos son enseguida cubiertos por «una voz obsesionante y enorme» que «anuncia una cosa que no se entiende». Esta voz es en cierto sentido híper-radiofónica, ya que está reducida a la pura función de anuncio, de anuncio sin anuncio, puro movimiento de anuncio reiterado *ad infinitum*: «Ella parece decir: / Le digo que... / Anuncio que... / Esto es lo que anuncio...». Esta voz del anuncio puro se carga con un mensaje en el *Mouvement II*: «GRAN DESCUBRIMIENTO, EXIJAN EL GRAN DESCUBRIMIENTO... ¡OFICIAL! LA CIENCIA CONMOCIONADA. ¡OFICIAL! Y YA NO HAY FIRMAMENTO...». Un poco más adelante es la «voz de un altoparlante» la que *determina* el anuncio con otras explicaciones adicionales: «INMENSO DESCUBRIMIENTO. EL CIELO MATERIALMENTE ABOLIDO. LA TIERRA TIENE UN SEGUNDO DE SIRIUS. YA NO HAY FIRMAMENTO. LA TELEGRAFÍA CELESTIAL ESTÁ HECHA. EL LENGUAJE INTERPLANETARIO ESTÁ ESTABLECIDO». Lo que anuncia esta voz es el descubrimiento de la comunicación a la más inmediata distancia posible; es decir, la radicalización absoluta del principio de la radiofonía. El altoparlante, instrumento del dispositivo radiofónico, anuncia la idea de la radiofonía pura. En el *Mouvement IV*, el «sabio» dice que encontró esta «radiación instantánea» que, más rápida que la luz, «suprime el espacio».

> Espectro plástico y nunca acabado, cuyas formas remeda el verdadero actor, y al que éste impone las formas y la imagen de su sensibilidad. / Este teatro influye en ese doble; modela esa efigie espectral, y como todos los espectros *este doble tiene una larga memoria*... (*ibíd.*, las cursivas son mías).

Es de este espectro de larga memoria («duradera», dice también Artaud), de esta plasticidad espectral sobre la cual el actor imprime las formas que imitará, es de este doble (a la vez, fantasma y copia) de quien puede emanar una irradiación tal como la de la voz de Artaud en sus grabaciones radiofónicas. Y esta voz, esta radiación que hoy todavía nos llega es una potencia de fascinación teatral, en cuanto es *a la vez* radiofónica y fonográfica.

En su radiofonografía teatral, ella se hace escuchar enunciando la ficción –la puesta en escena– de su propia escucha al hilo mismo de su inmediato anuncio de sí. En ese instante ella es el eco de su propia voz. Ella se escucha hablar, y se escucha escuchar.

Aunque, a fin de cuentas, quizás es por o en la voz misma, en calidad de escena radiofonográfica de sí misma, que se podría decir: «El telón se levanta; el teatro representa un teatro».

El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntuar*

* Aparecido en *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, textos reunidos por Adnen Jdey, Cécile Defaut éditeur, 2011.

Siempre es una experiencia inquietante escuchar la propia voz grabada, irreconocible (nunca la habíamos escuchado así) y, sin embargo, tan desagradablemente familiar. Me digo a mí mismo: podríamos bautizar como *egofonía* al extraño efecto de esta escucha de sí.

Esa debe ser una antigua palabra. Sí, ahora me acuerdo, la encontré hojeando una obra singular. Descubrí y encontré esa palabra, que debió abrirse paso en mí desde entonces, en el *Traité de l'auscultation médiate,* de René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, aparecido en 1819 en París. Y recuerdo el momento en que saltó a mi vista: ¿qué es entonces esa *sonoridad del yo*?, me preguntaba intrigado. Ya estaba a punto de elucubrar mil hipótesis y estaba por lanzarme a infinitas especulaciones sobre ese término inaudito cuando, presa de un escrúpulo, verifiqué su etimología en el *Littré*: «En griego, cabra y voz». Leí y enseguida entendí mi error: el *ego* que me precipité a tomar como «mío», el de mi «yo», era en cambio la transcripción fonética, en francés, del griego *aigos*, genitivo de *aix*, «cabra». Y la egofonía en cuestión, como ahora me la confirman las descripciones médicas de Laënnec, era la resonancia *balante* que, en el tórax, parasita la voz de un paciente afectado de pleuresía o neumonía...

Me decepcioné y también me sentí inquieto porque el gran fumador que era en esa época sufría de bronquitis frecuentes, acompañadas de silbidos amenazantes que a veces se producían en mi pecho, independientemente de mi voluntad. Y sin embargo,

pese a todo, seguía adhiriendo a mi primera equivocación o desacuerdo con esa palabra. Al continuar mi lectura del tratado de Laënnec, era imposible no pensar en el médico que, con la oreja pegada al cuerpo que sufre, escuchaba el ruido de su propia actividad auditiva; que ese médico sufría, él mismo, de una *sonoridad de sí* que le impedía escuchar la enfermedad del otro[1]:

> ... no se puede aplicar el oído sin presionar fuertemente el pecho del enfermo... Esta última circunstancia produce ruidos extraños determinados por la contracción de los músculos del observador... El frotamiento del oído y de la cabeza contra las ropas del enfermo también los produce... Más de una vez he visto a los médicos y los alumnos, que emplean delante de mí la auscultación inmediata [...], tomar como fenómenos estos ruidos que ocurrirían en el pecho del enfermo...

Al auscultar *sin mediación*, aplicando *inmediatamente* el oído al objeto de la exploración auditiva, se correría el riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo. Como si al adherirse a lo que quiere oír el oído provocara unas especies de acufenos, un *murmullo a la escucha* que también es un enmascaramiento. Esa será la distancia introducida por el estetoscopio, que la remediará: para Laënnec, inventor de la auscultación *mediata*, al interponer un dispositivo técnico entre los dos cuerpos resonantes se puede empezar a escuchar al otro sin escucharse a sí mismo.

*

Sin duda no escaparé al riesgo de cierta egofonía al volver un

[1] René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, *Traité de l'auscultation médiate et des maladies des poumons et du cœur*, nueva edición publicada al cuidado del Dr. Charles-Jean-Baptiste Comet, Librería médica y científica, Bruselas, 1828, p. 20.

poco sobre mis propios pasos, con la esperanza de poder trazar mejor los contornos de *El oído de Derrida*[2].

En *Écoute*, y luego más tarde en *Sur écoute*, dedicado póstumamente a Jacques Derrida[3], me incliné por diversas figuras o posturas auditivas que me remitieran a lo que se podría denominar, en un léxico derrideano, la *exapropiación* que opera en la escucha. Porque, dado que se trata del oído, la pulsión de apropiación está de algún modo aumentada o exasperada por su misma imposibilidad[4]. Lo audible como tal es frágil y puntual como una burbuja, y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un *querer-tener*, de un deseo notablemente intenso e insistente de guardia, posesión o dominio. De ello no solo dan testimonio los plagios y desvíos de todo tipo que practican los auditores equipados de hoy, sino también, mucho antes de la era de la fonografía y de la copia analógica o digital, la siguiente definición de la escucha que daba uno de los hijos de Bach, al pasar y como si no fuera nada[5]:

> La escucha (*das Abhören*), una especie de robo tolerado (*eine Art erlaubten Diebstahls*), es sin embargo tanto más

[2] «L'Orecchio di Derrida» es el título de un capítulo del bello libro de Pier Aldo Rovatti *Abitare la distanza. Per una pratica della filosofia*, Raffaello Cortina Editore, 2007. En más de un punto profundizaré sus análisis, poniendo el acento *in fine* sobre una dualidad estructural del oído derrideano, dualidad que Rovatti considera menos «decisiva» (p. 66) que la relación compleja entre el oído y el ojo.

[3] *Cf. Écoute, une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001). Y *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Minuit, 2007).

[4] Sobre la exapropiación, *cf. Signéponge* (Seuil, 1988, p. 106), *Donner le temps* (Galilée, 1991, p. 108), *Points de suspension* (Galilée, 1992, en especial p. 283), *Spectres de Marx* (Galilée, 1993, en especial p. 148), *Échographies – de la télévision* (Galilée-Ina, 1996, pp. 123-124).

[5] Carl Philipp Emmanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlín, 1753 (reimpresión facsimilar: Bärenreiter, 1994, *Vorrede*). *Cf.* Peter Szendy y Nicolas Donin, «Otographies», en *Circuit*, vol. 13, N° 2, *Qui écoute? (1)*, Presses de l'université de Montréal, 2003, p. 14. Allí yo proponía pensar «que un auditor melómano es siempre, esencialmente, un *cleptomelómano*».

necesaria en música como muchas cosas se presentan que no podrían ser demostradas, y menos todavía escritas, y que solo se deben aprender mediante el oído (*und die man also vom blossen Hören erlernen muss*).

Abhören es también el término utilizado en alemán moderno para la intercepción de las comunicaciones y para la vigilancia auditiva. En resumidas cuentas, se trata de un término para lo que he intentado analizar en otra parte como algo dependiente de una «estética del espionaje», con el fin de mostrar que la escucha pasiva que nos legó nuestra modernidad –esta apertura condescendiente del oído, que se presenta como la pura acogida de lo que viene– no es sino una construcción tardía erigida al precio de una neutralización, incluso de una represión de todo lo que vincula al ejercicio del oído con un *marcaje*, como todavía lo podemos percibir en Shakespeare, cuando Hamlet se escucha decir por el espectro de su padre: *mark me!*, «¡escúchame!».

Lo que yo buscaba, como tanteando, eran otras palabras para nombrar la escucha. Para nombrar su capacidad de abrirse-paso –y también de enmascaramiento–, para decir su fuerza de puntuación, tan desconocida hoy. Esas otras palabras fueron neologismos forjados para la ocasión (así se me ocurrió hablar de *otografía*, por ejemplo) o traducciones que se esforzaban deliberadamente a forzar la lengua (*sobre-escucha*, en una sola palabra, para traducir *overhearing*). Quizá, me digo ahora, quizá debí, en la estela de las estrategias «paleonímicas» puestas en juego por Derrida, activar y desarrollar la vieja y bella palabra *auscultación*[6].

[6] Sobre la *paleonimia*, esa necesidad de guardar y hacer marchar viejas palabras, *cf. Positions*, Minuit, 1972, pp. 95-96 [*Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977]; así como el «Hors livre» de *La Dissémination*, Seuil, colección «Points / Essais», 1993, p. 9. [*La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975]. El verbo *écouter*, en francés [y en castellano. *N. del T.*], viene del latín *auscultare*: escuchar con atención, prestar oídos, dar crédito, escuchar a hurtadillas, custodiar la entrada, obedecer...

*

Pensar la escucha –cierta práctica del oído filosófico– como auscultación y como abrirse-paso es aquello a lo que Nietzsche nos incitó antes que cualquier otro. Y se trata de una intimación que Derrida a su vez retomó y volvió a desplegar poderosamente, en particular en el «Tímpano» de *Márgenes*, redoblándola más tarde con una radiografía crítica de «El oído de Heidegger»[7], otro hito insoslayable en lo que quizá terminaremos por llamar la *otorruta* filosófica, por razones que todavía debemos esperar.

Pero antes de *escucharlos escuchar*[8] conviene recordar lo que fue la práctica de la auscultación médica para su inventor, Laënnec. Y recordar de dónde proviene, es decir, recordar lo que ella conserva de algunas otras técnicas de exploración del cuerpo que le precedieron.

En la primera edición de su tratado, *De l'auscultation médiate*, de 1819, Laënnec paga sus deudas[9]. Primero, con quien fue su maestro en el hospital de la Caridad de París, Jean-Nicolas Corvisart (p. xxxi), y luego con quien fue el inventor del método de la «percusión» (p. 4), el médico austriaco Joseph Leopold Auenbrugger, cuya obra aparecida en latín en 1761 fue retraducida en 1808 por el mismo Corvisart[10].

[7] *Cf.* «Tympan», en *Marges – de la philosophie*, Minuit, 1972 [*Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1988]; y «L'Oreille de Heidegger. Philopolémologie (*Geschlecht* IV)», en *Politiques de l'amitié*, Galilée, 1994 [*Políticas de la amistad, seguido de «El oído de Heidegger»*, Madrid, Trotta].

[8] Según una duplicación del verbo que fue el gran refrán, el motivo obsesivo que seguí en *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Pero me doy cuenta de que ya estaba presente en «L'Oreille de Heidegger», *op. cit.*, p. 418.

[9] *De l'auscultation médiate ou Traité du diagnostic des maladies des poumons et du cœur, fondé principalement sur ce nouveau moyen d'exploration*, par R. T. H. Laënnec, à Paris, chez J.-A. Brosson y J.-S. Chaudé, Libraires, 1819.

[10] *Nouvelle méthode pour reconnaitre les maladies internes de la poitrine par la percussion de cette cavité*, par Avenbrugger (*sic*), traducido del latín y comentado por

Este último, en el prefacio a su nueva versión francesa con numerosos comentarios, tiende a corregir un importante error atribuido al primer traductor de Auenbrugger en 1770, un médico llamado Rozière de la Chassagne: la percusión, afirma Corvisart, no tiene nada que ver con la «sucusión», ese «procedimiento de Hipócrates para asegurarse del sonido del pecho» que consiste en «sacudir a los enfermos tomándolos por las axilas» (p. 184). Difícil de practicar e inútil la mayoría de veces, esta sucusión, cuya descripción no deja de hacer sonreír hoy, cayó en desuso, dado que la percusión, para Corvisart, promete un bello porvenir:

> El método de la percusión está fundado en la propiedad sonora de la cavidad torácica en estado sano. En efecto, cuando es golpeado de una manera particular, el pecho produce distintos sonidos, comparables entre sí, y que tienen una duración perceptible. Esas cualidades requeridas en todos los cuerpos para producir el sonido estrictamente dicho. A lo largo de este Tratado se verá de cuántas modificaciones es capaz el sonido que se puede sacar del tórax, y qué ventajas puede obtener de él el médico para el conocimiento, y en ocasiones incluso para la curación de las enfermedades más ocultas del pecho (p. 190).

Auenbrugger comparaba este sonido con aquel de los «tambores (*tympanis*) cuando están cubiertos por un paño o por otro tejido» (p. 190). Un tambor ensordecido, cuya resonancia, como lo nota Corvisart, es «extremadamente variable» (p. 193): en los individuos «sanguíneos» que tienen el corazón «voluminoso», por

Corvisart, 1808 (el título latín de Auenbrugger era: *Inventum novum ex percussione thoracis humani ut signo abstrusos interni pectoris morbos detegendi*). Citaré la reedición de esta traducción aparecida en París en Adolphe Delahays, Libraire, en 1855, como apéndice al *Essai sur les maladies et les lésions organiques du cœur et des gros vaisseaux*, de Corvisart.

ejemplo, «en ese lugar, la percusión casi no puede sacar ningún sonido».

Ahora bien, la opacidad de los sonidos obtenidos por percusión es de algún modo compensada por el desarrollo de una singular sensibilidad auditiva en el médico. Corvisart –que en su comentario va bastante más lejos que Auenbrugger en este punto– la describe del siguiente modo:

> … sin embargo, ese es el punto de perfección que pueden alcanzar los sentidos, ejercidos debida y frecuentemente, y en particular el del tocar. Incluso en los lugares en que el autor [Auenbrugger] dice que una masa carnosa y grasosa produce el sonido más oscuro, el practicante que ha hecho un estudio exacto y seguido de la percusión, experimenta en la punta de sus dedos una sensación que equivale para él al sonido que el oído no puede captar (p. 194).

El practicante parece escuchar literalmente *con la punta de los dedos*[11]. Y ese es entonces el método *digital* que Laënnec recibe de Auenbrugger, *vía* la traducción y el comentario de su maestro, Corvisart. Lo saluda como «uno de los descubrimientos más preciosos de los que la medicina se ha enriquecido jamás»[12], reconociendo también sus defectos o más bien sus límites: es incapaz de ubicar los signos de muchas afecciones, da con frecuencia resultados «equívocos» (p. 5) y, sobre todo, exige «una destreza

[11] En *Écoute* (*op. cit.*, pp. 162-164) insistí en la importancia de dicha figura *digital* de la escucha en sus desarrollos y aparatos musicales recientes. Pero también, siguiendo a Derrida en *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Galilée, 2000, pp. 170 y ss.) [*El tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011], habría que reinscribirla en el seno de toda una tradición filosófica que pasa especialmente por Maine de Biran (*Influence de l'habitude sur la faculté de penser*) y su intento de «relacionar al oído con el tocar», de «hacer del oído, de la escucha y de la voz, especies del tocar, modulaciones de la aproximación o de la apropiación háptica» (p. 171).

[12] *De l'auscultation médiate*, *op. cit.*, p. 4.

que muchos hombres no pueden adquirir» (*ibid.*). En suma, escribe Laënnec (p. 13), la auscultación mediata «no debe hacer olvidar el método de Avenbrugger (*sic*); por el contrario, ella le confiere una importancia totalmente nueva, y extiende su uso a muchas enfermedades en las que la percusión por sí sola no indica nada...». La auscultación no vendrá entonces a *reemplazar* la percusión, sustituyéndola, sino que más bien la prolongará, *generalizándola* más allá de sus límites.

Ciertamente, y Laënnec no deja de insistir en ello, desde ese momento se tratará de una auscultación *mediata* por medio de una prótesis auditiva –el estetoscopio– que aleja el oído del contacto directo con el cuerpo[13]. Pero a fin de cuentas, algo queda de la tactilidad puntual de la percusión, aun cuando esté traspuesta en la distancia: pese a no tocarlo inmediatamente y a no apoyarse al pabellón de su oído, aquel que ausculta el cuerpo lo penetra, incluso lo perfora, lo marca y lo detalla en cuanto *corpus auditivo*. Y lo hace *planteando preguntas* a esta cavidad hueca que Auenbrugger comparaba con los «toneles que cuando están vacíos resuenan en todos los puntos; pero que, llenos, pierden mucho del sonido que hacen cuanto más ha disminuido el volumen de aire que contenían»[14].

Al practicar el golpe digital de la percusión o al escuchar las *repercusiones* de su auscultación, el médico que interroga el

[13] *Estetoscopio*: la palabra es curiosa, si se piensa bien, ya que está ligada a la vista (*skopos*) de quien observa, incluso a la acción de espiar (*skopia*) el pecho (*stèthos*) como sede del soplo, de la voz, del corazón. Laënnec también parece haber vacilado un poco (p. 11): «No creí necesario dar un nombre a un instrumento tan simple; otros lo han juzgado de otra manera, y yo traté de designarlo con diversos nombres, todos impropios y a veces bárbaros. Entre otros: *sonómetro, pectorilocuo, pectoriloquio, toracilocuo, corneta médica, etc.* Pienso que si se le quiere dar un nombre, el que más convendría sería *estetoscopio*».

[14] *Nouvelle méthode pour reconnaître les maladies internes de la poitrine par la percussion de cette cavité, op. cit.*, p. 205.

cuerpo, lo *despierta*[15]. Lo que podrá escuchar será lo que habrá sabido hacer resonar. Gracias a ello, habrá de antemano inscrito en o prescrito por su escucha, el retumbar de su golpe timpánico, la reverberación o el eco de ese yo que pregunta (lo que insisto en denominar, de manera inexacta pero irresistible, la *egofonía*).

Pero lo que el oído médico *espera* como *respuesta* –lo que lo vuelve «expectante», como decía Foucault[16]– no es solo una escucha mezclada con el tacto, sino también una *visión*. En efecto, la escucha táctil no podría bastar por sí sola en la práctica de la auscultación. La audición en ella es una mirada diferida; no es más que una especie de relevo entre lo que los ojos no pueden ir a observar en el interior cerrado del cuerpo y lo que a pesar de todo finalmente deben ver. Escribe Laënnec[17]: «Es necesario al menos alguna vez haber verificado mediante la autopsia los diagnósticos establecidos con la ayuda del cilindro [del estetoscopio], para estar seguro de sí mismo y del instrumento; es necesario confiar en su propia observación y convencerse por sus propios ojos de

[15] *Cf.* Michel Foucault, *Naissance de la clinique* (1963), Presses Universitaires de France, colección «Quadrige», 2007, p. 165: «El signo ya no habla el lenguaje natural de la enfermedad; solo adquiere forma y valor al interior de las interrogaciones planteadas por la investigación médica. Nada impide que el signo sea despertado y casi fabricado por ella... Así se entiende que Corvisart haya podido reactivar, sin mayores problemas teóricos, el descubrimiento relativamente antiguo y olvidado de Auenbrugger». [Existe traducción en castellano: *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 1980].

[16] *Ibid.*, p. 166: «Era normal que la medicina clínica de finales del siglo XVIII deje en la oscuridad esta técnica que artificiosamente hacía surgir un signo allí donde no había síntoma, y forzaba una respuesta cuando la enfermedad no hablaba de sí misma: una clínica tan expectante en su lectura como en su terapéutica. Pero a partir del momento en que la anatomía patológica prescribe a la clínica interrogar el cuerpo en su espesor orgánico, y hace aflorar a la superficie lo que solo estaba dado en capas profundas, la idea de un artificio técnico capaz de descubrir la lesión se convierte en una idea científicamente fundada. El retorno a Auenbrugger se explica [...]. La percusión no se justifica si la enfermedad no está hecha más que con una trama de síntomas; ella se hace necesaria si el enfermo no es mucho más que un cadáver inyectado, un tonel a medias lleno».

[17] *De l'auscultation médiate, op. cit.*, p. 14.

la certeza de los signos dados por el oído». Las notas con este sentido abundan en el tratado de Laënnec: «Puedo reconocer por la autopsia que encontré justa» (p. 18), «constaté muchas veces este hecho por la autopsia» (p. 350), «todavía no pude verificar suficientemente esta conjetura por la autopsia» (p. 383)... En resumen, como lo advierte Foucault, en la auscultación se trata de «dibujar *de puntillas* la autopsia futura»[18]. La puntuación auditiva de la percusión que interroga está siempre *en espera* de la explicación focalizada que aportará la necropsia.

Para captar la singularidad de esta escucha médica cuyo paradigma pronto veremos extenderse al campo filosófico, es preciso prestarle oído *en el intervalo*: convendría escucharla escuchar *en ese entredós* donde está suspendida, entre un tocar directo que ella ya no es y una visión venidera que todavía no es. En este suspenso de la escucha entre tacto y mirada, y si la percusión es un *punteado* del cuerpo, lo que así aparecería es que la auscultación es una *sobrepuntuación*: lo que el golpe localizaba apuntando con la punta de los dedos, dicho golpe también lo divide. Ciertamente, como lo explica Laënnec, se trata de discernir en la escucha *más de un signo en un punto*. Es preciso saber discriminar y diferenciar en profundidad, ejerciendo al puntuar cada vez más lo que aparece en la unidad estigmática de un solo y mismo punto en la superficie del cuerpo. Eso leemos en la reedición del *Tratado de la auscultación mediata* de 1828:

> Al cabo de un mes o dos de ejercicio, el oído se acostumbra a distinguir el ruido que busca en medio de los ruidos que le llegan a la vez, y en cierto sentido a escuchar exclusivamente uno, incluso cuando es más débil que todos los demás. Todos los días me sucede, al hacer la visita clínica, que escucho *en el mismo punto* los latidos del corazón, la respiración, estertores varios y borborigmos en los intestinos; escucho y estudio sucesivamente cada uno de esos ruidos, y al mismo tiempo me percato de un ruido muscular determinado por el enfermo o por mí mismo; y aunque en el mismo momento, entre los estudiantes que me rodean muchos caminen o hablen en voz baja, estoy extrañamente obligado a exigir silencio (p. 23, las cursivas son mías).

[18] *Naissance de la clinique, op. cit.*, p. 166 (las cursivas son mías).

Cuando describe «el balido que constituye la egofonía» (p. 33), la sobrepuntuación auditiva de Laënnec parece proceder a ratos al modo de la ecolocación, a semejanza de ciertos animales como el delfín o el murciélago; ella divide el instante puntual en una pluralidad o un escalonamiento de puntos dispuestos en el espacio:

> ... se escucha *separadamente, aunque en el mismo instante*, la voz que resuena y el resonar balante y metálico, de manera que este último parece hacerse en un punto un poco más alejado o más cercano al oído del observador que la resonancia de la voz (p. 34, las cursivas son mías).

Con esto entendemos que puede surgir todo un mundo de puntos en un mismo punto. Un universo de crepitaciones puntiformes y nubes puntillistas que Laënnec intenta fijar con un vocabulario y un léxico que confiesa estar obligado, en parte, a tomar prestado de lo visible:

> El estertor mucoso, escuchado con ayuda del estetoscopio, presenta diversas circunstancias más fáciles de reconocer que de analizar y sobre todo de describir, y de las cuales no se puede mucho más que dar la idea al comparar las percepciones proporcionadas por el sentido de la audición con las

> que daría la vista. Con mucha frecuencia, ofrece la imagen de burbujas análogas a aquellas que se producen al soplar con una paja en el agua con jabón. El oído aprecia de manera muy clara la consistencia del líquido que los forma... Él reconoce de una manera no menos segura el volumen variable de estas burbujas y, en dicha relación, podemos decir que el estertor es *muy grande*, *grande*, *mediano*, *pequeño* o *menudo*. Esta última expresión se ajusta en particular al estertor crepitante, tal como se observa en la perineumonía en primer grado: en ese caso, parece que una multitud de pequeñas burbujas idénticas entre sí se desprenden a la vez y tiemblan más de lo que borbotean en la superficie de un líquido. Por el contrario, el estertor mucoso siempre parece más grande, y con frecuencia de un tamaño desigual, de tal modo que, *en el mismo punto y en el mismo lugar* [las cursivas son mías], presenta la imagen de un líquido que se insufla y forma burbujas, unas del tamaño de una avellana, otras del de un cuesco de cereza o incluso de un grano de cáñamo. La cantidad de burbujas puede ser estimada con esa exactitud... De hecho, unas veces el espacio del tejido pulmonar que corresponde al que cubre el cilindro parece lleno de burbujas que se tocan; otras, al contrario, solo se escuchan algunas burbujas por aquí y por allá, distanciadas entre sí... Con frecuencia escuchamos cómo se forma una sola burbuja de tiempo en tiempo, y en el intervalo la respiración es pura o nula, que sigue el estado del tejido pulmonar. Cuando el estertor mucoso es muy grande y poco abundante, evidentemente sentimos que las burbujas se distienden por el esfuerzo del aire que las hincha, y darles, al reventar, un libre pasaje. Cuando es a la vez abundante, grande y continuo, a veces se hace tan ruidoso que simula el redoble de un tambor (pp. 45-46).

Aquí se bosqueja toda una *crónica de la burbuja*. Una descripción dinámica o genética de los puntos que aparecen y

proliferan en un mismo punto: que nacen, crecen, estallan, desaparecen y se reconstituyen...

Puntos contra puntos: el tímpano oscilante del ausculta mediato, equipado con su estetoscopio, recoge las respuestas a las preguntas con las que interroga al cuerpo vibrante. Con sus palabras, que toma de antemano del registro visible del saber médico, envía golpes de sonda, abre, horada o perfora la superficie corporal puntillada para sobrepuntuarla profundizando en ella una volumetría otográfica donde borbotean puntos, todo en un punto. Y estos puntos en el punto son más puntuales que nunca –las burbujas son efímeras, solo duran el espacio de un instante–, repitiéndose al infinito y no dejando de recomenzar para dejar espacio, inflándose para contener y hacer crecer otros puntos a su vez.

Con las burbujas que lo animan con su diseminación interna, el punto borbotea.

O más bien, como decía tan bien Raymond Queneau: *bulbula*[19].

*

Nietzsche es quien primero comenzó por extender este paleonimo o paleoparadigma de la auscultación a otros cuerpos distintos al del paciente. A todo tipo de cuerpos o de corpus, por ejemplo, al corpus de los textos.

En el subtítulo del *Crepúsculo de los ídolos* escuchamos de manera *impactante* esta extensión que tendremos que cuidarnos de considerar como una simple metáfora, y que imita el tono

---

[19] *Zazie dans le métro* (1959), Gallimard, coll. «Folio», 2006, p. 124: «... finalmente dejar que las palabras de amor nazcan a través del bulbuleo de sus cervezas». [Existe traducción en castellano: *Zazie en el metro*, Barcelona, Marbot, 2011].

de un manual práctico: *Wie man mit dem Hammer philosophirt*, «Cómo se filosofa con el martillo». Éste casi podría ser el título de un tratado de medicina, semejante al de Laënnec, aparecido setenta años antes que *Götzen-Dämmerung*. Porque Nietzsche, en su prefacio, habla de «cura» (*Genesung*) y de «virtud curativa» (*Heilkraft*) cuando se compromete a «auscultar a los dioses» (*Götzen aushorchen*).

¿A qué apela dicha cura? ¿Qué hay que cuidar así mediante la auscultación?

No tanto a los dioses sino al médico mismo, al practicante que los interroga. Porque lo que conviene tratar, dice Nietzsche literalmente, es el peso y la sobrecarga ponderal de un signo de puntuación. Lo que se trata de cuidar es el *punto de interrogación* de un oscurecimiento que anuncia la enfermedad, que amenaza la salud de aquel que lo apura y que puntúa con él, con el fin de terminar su gran proyecto, a saber: la transformación o transvaloración de los valores[20]:

> Una *inversión de todos los valores* (*eine* Umwerthung aller Werthe), este punto de interrogación tan negro, tan monstruoso (*die Fragezeichen so schwarz, so ungeheuer*), que proyecta sombra sobre quien lo plantea –una tarea tan pesada de fatalidad, que obliga a perseguir el sol a cada instante para sacudirse el pesado fardo, demasiado pesado, de su seriedad. [...] Otra cura (*Gesenung*) [...] consiste en *auscultar los ídolos* (Götzen aushorchen)... Aquí, por una vez, plantear las preguntas a martillazos (*mit dem Hammer Fragen stellen*) y, quizás, escuchar como respuesta ese famoso sonido hueco que indica hinchazón intestinal (*als Antwort jenen berühmten hohlen Ton hören, der von geblähten Eingeweiden redet*)– ¡qué encanto para quien tiene oídos detrás de sus oídos!...

[20] Cito la traducción de Jean-Claude Hémery, modificándola en ocasiones: Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles, ou Comment philosopher à coups de marteau*, Gallimard, colección «Folio / Essais», 1999, p. 9. [*El crepúsculo de los dioses*, Madrid, Alianza, 1998].

Aquí se juega una escena inaudita y *asombrosa* [*renversante*] en varios sentidos. En el momento mismo en que gana por vez primera el campo filosófico, la auscultación se anuncia como un tratamiento *para quien interroga*, como si ella debiera disminuir cierta egofonía de quien plantea las preguntas, como si ella pudiera aliviar la repercusión sobre sí mismo de los puntos de interrogación que nos persiguen. Luego, lo que tiene lugar en el movimiento mismo de la transvaloración de los valores es también otra inversión: un vuelco, un viraje mediante el cual el ojo se convierte en oído, incluso *los* oídos, siempre más que oídos. Las oposiciones que articulan lo visible (el oscurecimiento y la sombra crepusculares disipadas por el sol) basculan en una serie repetida de golpes, percusiones y resonancias: «... en lo que se refiere a los ídolos que se trata de auscultar», continúa Nietzsche, «no son ahora ídolos de esta época, sino ídolos *eternos*, que aquí son golpeados por el martillo como por un diapasón» (*an die hier mit dem Hammer wie mit einer Stimmgabel gerührt wird*).

Eso suena profundo, y por consiguiente resuena en todas partes, desde el momento en que uno se dedica, con Nietzsche, a semejante giro auditivo. Su impulso –no lo olvidemos, ya que no dejaremos de regresar a él– está dado por su carácter de imprenta amplificada y agrandada hasta el punto de volverse monumental y monstruosamente inquietante: un *punto de interrogación*.

*

«Timpanizar – la filosofía»: esas eran las primeras palabras de *Márgenes*, en 1972, que tenían su eco dos páginas después, en esta

intimación que Derrida tomaba prestada de Nietzsche: «Filosofar con un martillo[21]».

Timpanizar es a la vez criticar o desacreditar, romper los oídos, e inflar o meteorizar el abdomen. Dicho de otro modo, según el triple alcance de esta antigua palabra: discriminar, golpear el tímpano a golpes redoblados y producir burbujas de aire en el curso de la digestión[22]. Pero cuando Derrida parece seguir a Nietzsche, cuando se vuelca hacia el giro auditivo nietzscheano, la figura del tímpano, ya hojeada, se complica también al ser derivada hacia su homónimo *tipográfico*: «En términos de prensa, ¿qué es un tímpano?» (p. XXII), se pregunta Derrida. Y antes de citar extensamente un «tratado de tipografía» escribe:

> No hay un tímpano en términos de prensa manual, sino muchos tímpanos. Dos bastidores, de materia diferente, generalmente de madera o hierro, encajan uno con otro y se hospedan uno en el otro, si se puede decir así. Un tímpano en el otro, uno de madera, otro de hierro, uno grande, otro pequeño. Entre ambos, la hoja (*ibíd.*).

Sabemos que en francés la *hoja* es una palabra del argot para designar al oído. De modo que estamos tentados de leer esta descripción del arte tradicional de la imprenta como una alegoría del aparato auditivo en cuanto dispositivo de inscripción o marcaje. Pero lo que yo quisiera más bien marcar y advertir aquí, por así decir, es la *sobreimpresión* del léxico tipográfico sobre el del oído. Como si alguna afinidad debiese atraer el discurso sobre el oído hacia lo más sordo de la marca tipográfica, hacia los *golpes sordos*

[21] «Tympan», en *Marges – de la philosophie*, *op. cit.*, p. I y III.

[22] En los múltiples alcances de su «Tympan», de una escritura tan juguetona y calculada, Derrida no expone este tercer sentido, patológico. Pero aquí importa advertirlo para volver más adelante sobre eso.

de una puntuación literalmente inaudita. Además, Derrida lo dice explícitamente y lo enuncia poco antes en *Márgenes* cuando, hablando en particular de la puntuación como espaciamiento de la escritura, sugiere que «lo inaudible abre el acuerdo», que «la diferencia que [...] da a escuchar, en todos los sentidos de la expresión, se mantiene en sí misma inaudible» (p. 5). Pero ya en *De la gramatología*, antes de *Márgenes*, Derrida concedía una gran importancia a la puntuación en su lectura deconstructiva del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Rousseau: «La puntuación es el mejor ejemplo de una marca no fonética al interior de la escritura», escribía a propósito de un pasaje en que Rousseau, en una nota sobre el «punto de interrogación», lamenta la ausencia de un «punto vocativo» e incluso de un eventual punto de ironía[23].

Más que filosofar a martillazos, quizá Derrida habrá abierto la vía de un pensamiento que procede por *puntadas*. En efecto, habrá tomado en serio más que nadie la escucha imposible de ese «mal de escritura» que es la puntuación o el acento[24]. Por ejemplo, le prestó un oído como ningún otro a las comillas, esas marcas

[23] *De la grammatologie*, Minuit, 1967, p. 323. [*De la gramatología*, México, Siglos XXI, 1971]. *Cf.* Jean-Jacques Rousseau, «Essai sur l'origine des langues», en *Œuvres complètes*, V, Gallimard, «La Pléiade», 1995, p. 388: «Por ejemplo, ¿por qué no tenemos punto vocativo? El signo de interrogación que tenemos es todavía menos necesario; porque gracias a la pura construcción vemos si se pregunta o si no, al menos en nuestra lengua. Viene [*Venez-vous*] y viene [*vous venez*] no son lo mismo. ¿Pero cómo distinguir por escrito a un hombre que se nombra de un hombre al que se llama? Ese es verdaderamente un equívoco que suscitó el punto vocativo. El mismo equívoco se encuentra en la ironía, cuando el acento no la hace sentir». [*Ensayo sobre el origen de las lenguas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984].

[24] *De la grammatologie*, p. 323: «Los acentos son, como la puntuación, un mal de escritura: no solo un invento de los *copistas* sino de copistas *extraños* a la lengua que transcribían...». Nietzsche ya notaba que «el arte de escribir demanda ante todo procedimientos de reemplazo para los géneros de expresión que únicamente posee el sujeto hablante: gestos, acentos, timbres, miradas». (*Le voyageur et son ombre*, § 10, en *Humain, trop humain*, II, traducción francesa de Robert Rovini, Gallimard, colección «Folio / Essais», 1987, pp. 228-229). [Existe traducción en castellano: *Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 1996].

inaudibles que, sin embargo, se supone que desempatan las voces: habla de aquellos ejemplares «signos mudos» como de una «rejilla» que deja transparentar la «silueta espectral» de una palabra; describía su «catarsis» y la manera en que ellas «aseguran la [...] vigilancia alrededor de la palabra»; se cuidaba de lo que se puede percibir «detrás o entre las comillas» y se inquietaba con la palabra que «se encuentra contenida en el umbral de la puerta o retenida en la frontera, flanqueada por signos discriminantes, mantenida a distancia por el procedimiento de las comillas»[25].

¿Pero se trata aquí de escucha? ¿Estamos en el elemento del oído?

Se podría dudar de ello al leer, en *Del espíritu*, este pasaje dedicado al término *Geist*, que en 1933 Heidegger empezó de golpe a escribir *sin comillas*:

> Es la ley de las comillas. Montan la guardia de a dos: en la frontera o delante de la puerta, precediendo siempre los umbrales, esos parajes siempre dramáticos. Dispositivo que se presta a la teatralización, y también a la alucinación de una escena y su maquinaria: dos pares de pinzas mantienen suspendido una especie de lienzo, velo o cortina no cerrado, sino ligeramente entreabierto. [...] Luego, de un solo golpe [...] se levantan las comillas, acompañando al telón que se alza. Impacto teatral [...]: entra en escena el espíritu mismo... el levantamiento del telón es también [...] el destello de la puesta en escena para festejar la desaparición de las comillas. El espíritu espera su hora tras bastidores. Ahora aparece. Se presenta. El espíritu *mismo*, el espíritu en su espíritu y en su letra, el *Geist* se afirma sin comillas (pp. 53-54).

Aquí las comillas parecen haber construido o constituido un *teatro*. Escena o telón de escena, en cualquier caso las comillas se han volcado al elemento de lo visible. Luego de un aparente giro auditivo, ¿habremos regresado, habremos vuelto a la vista? Eso es lo que podrían indicar también las comillas puestas en escena al inicio de *Signéponge*, donde Derrida, apropiándose de una comparación del mismo Ponge[26], las hace funcionar en el registro de la toma óptica, hace de ellas «pinzas para la ropa» para «poner a secar» una frase, «como hacen a veces los fotógrafos en el desarrollo del negativo».

¿Se ofrecerían las comillas más a los ojos que a los oídos? Nada es menos seguro, ya que más de una vez Derrida también las llama «invisibles»[27].

*

25 *De l'esprit. Heidegger et la question*, Galilée, 1987, pp. 44, 45, 46, 51 y 52. [Existe traducción en castellano: *Del espíritu: Heidegger y la pregunta*, Valencia, Pre-Textos, 1989]. «¿Qué ocurre?», se preguntaba en otra parte (en *Points de suspension. Entretiens*, Galilée, 1992, p. 17), «cuando se pone [...] entre comillas, entre paréntesis o entre corchetes. Eso desengancha. Como las grapas que desenganchan. Como pinzas o grúas [...] que capturan para desasir». En el § 11 de *Más allá del bien y del mal* (traducción francesa de Cornélius Heim, Gallimard, colección «Folio / Essais», 1987, p. 29), Nietzsche agrega el siguiente inciso cuando habla de «la enorme influencia de la "filosofía alemana"», entre comillas: «Espero que se entienda que tengo derecho a patas de ganso» (*Gänsefüsschen*, que en alemán quiere decir «comillas»). [Existe traducción en castellano: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 1975].

26 *Signéponge*, Seuil, 1988, p. 10. Y p. 40: «No fuerzo las cosas al comparar las comillas con tenazas. Él mismo [Ponge] lo ha hecho, precisamente alrededor del término "propio" en la expresión {nombre propio" –"dicho entre comillas, es decir, con tenazas"».

27 Mucho antes, en *Del espíritu*, descubrimos las comillas que Valéry puso alrededor de la palabra «espíritu», casi en la misma época de Heidegger. Sustraídas a la mirada, esta vez ellas marcan el verbo *escuchar*. Derrida es más bien quien las marca, esas marcas inaudibles que ahora han pasado al lado de lo invisible y entre corchetes impronunciables: «"Con la palabra espíritu no entiendo en absoluto una entidad metafísica [esas son las comillas invisibles de Valéry]..."» (p. 98). De igual manera, también son unas «comillas invisibles» las que, en *Parages* (Galilée, 1986, p. 50), hacen entender un *no* (el adverbio de negación) que viene a atormentar al otro (el nombre) en el título de Blanchot (*Faux pas*).

Retomemos.

Nos preguntábamos si cierto giro auditivo –de Nietzsche a Derrida, pasando rápidamente por Heidegger, que todavía espera tras bambalinas– no habría sido provocado y convocado por la *tipografía* del tímpano; si la escucha, si la auscultación filosófica no sería ante todo un oído de y para la puntuación. Ahora bien, ¿qué busca, hacia qué se dirige y se gira este oído tendido en dirección de marcas inaudibles, sino hacia *el acento* y hacia la inflexión de la frase o del fraseado? Lo que el tímpano quisiera darnos a entender, lo que quisiera hacernos escuchar con «más de un oído» y «más que un oído[28]», es el modo en que se inscribe silenciosamente una *tensión* entre «lo que quiere decir el tono» y «lo que dice el discurso[29]».

Desde este punto de vista –o de escucha–, yo no vacilaría en decir que si hubo dos giros auditivos notables en la historia de la filosofía desde Nietzsche, ellos son, por una parte, el de Derrida en *Políticas de la amistad*, y, por otra parte, cerca de cuarenta años antes, el de Heidegger en *Der Satz vom Grund*. Como ya ocurría en Nietzsche, en ninguno de ambos casos se trata de un giro que tuvo lugar a escala de la obra de una vida (a semejanza de la demasiado célebre *Kehre* y otros *turns* que uno cree poder identificar aquí o allí[30]), y menos todavía a escala de la historia del

[28] «L'Oreille de Heidegger», en *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 418.

[29] *Cf.* Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Galilée, 1983, pp. 68-69: porque «uno siempre puede contradecir, denegar, hacer derivar o descarrilar al otro». [*Sobre un tono apocalíptico recientemente adoptado en filosofía*, México, Siglo XXI, 1994].

[30] En *Voyous* (Galilée, 2003, p. 64), Derrida mismo discutía la figura del giro, *turn* o *Kehre*: «... lo que sucede no tiene relación ni semejanza con lo que simplemente podría hacer imaginar la figura del *turn* [...], de la *Kehre*, del giro o del vuelco. Si el "vuelco" gira tomando un "viraje" o fuerza, como el viento en las velas, a "dar un viraje", entonces el tropo del vuelco toma un mal sesgo, un mal cariz. Porque desvía al pensamiento de lo que queda por pensar...». [Existe traducción al castellano: *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*, Madrid, Trotta, 2005]. No hay *political turn* ni *ethical turn*

pensamiento (como si, de una vez por todas, se debiese o pudiese desviar la herencia platónica de un paradigma visual, ideal o teórico, para volcarse hacia el modelo del oído), sino, de manera *aparentemente* más modesta o simple, de un cambio de acento local que, por mínimo que sea, pudiera *cambiarlo todo*.

En *Der Satz vom Grund* (que primero fue un curso dictado en la Universidad de Friburgo-en-Bresgovia en 1955-1956[31]), ese giro auditivo *interno al texto* ya se anuncia, desde lejos, con una cita de Goethe que cita al mismo Hamann. Heidegger puntúa su lección inaugural con una serie de comillas; ellas vienen a concluir la primera sesión dedicada a la formulación latina que Leibniz dio del principio de razón (*nihil est sine ratione*, «nada es sin razón»). Estas son sus últimas palabras:

> De cualquier lado que miremos, el examen del principio de razón ya se encuentra en la oscuridad (*ins Dunkle*) desde sus primeros pasos. Y es justo que sea propiamente así (*so gehört es sich auch*), ya que queremos esclarecer (*verdeutlichen*) el principio de razón. Ahora bien, lo claro y luminoso (*das Deutliche und Lichte*) tienen necesidad de la sombra y la oscuridad, si no no habría nada que esclarecer. Goethe cita [...] una frase de Johann Georg Hamann, el amigo de Herder y Kant. La frase de Hamann dice: «La claridad (*Deutlichkeit*) es un reparto apropiado (*eine gehörige Verteilung*) de luz y sombra (*Licht und Schatten*)». Y Goethe agrega de manera clara y nítida (*kurz und bündig*): «Hamann – ¡escucha!» (*Hamann – Hört!*) (p. 56).

para la deconstrucción. Ni *retorno*, como recientemente podía desearlo Slavoj Zizek («A Plea for a Return to *différance*», en *Critical Inquiry*, vol. 32, N° 2, 2006). Por no decir nada de todos los otros vuelcos innumerables que se proponen regularmente para hacer un viraje decisivo y definitivo de la humanidades: *linguistic turn*, *pragmatic turn*, *pictorial turn*, *iconic turn* y, *last but not least*, *auditory turn*...

[31] Citaré, modificándola, la traducción francesa de André Preau: Martin Heidegger, *Le Principe de raison*, Gallimard, colección «Tel», 1983. [*La proposición del fundamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003].

De lo visible a lo audible, lo que aquí se repite un poco, a distancia, es el giro del prefacio del *Crepúsculo de los dioses*. O más bien, es lo que se anuncia, porque todavía no ha tenido lugar; solo está prometido y por venir a través del punto de exclamación que puntúa un imperativo de escucha que se toma prestado de Goethe, citado entre comillas.

En la sexta sesión, si me arriesgo a decir, el giro se encamina verdaderamente en el curso de un pasaje dedicado a la captura y a la apropiación por parte de la mirada. Ahí la vista se gira hacia el oído, mediante una especie de sobrepuja de un sentido en el otro:

> ¿Qué hay en lo que vemos que todavía pueda ser captado por la mirada (*was ist im Gesehenen noch erblickbar*)? Nos acercamos a lo que aquí puede ser captado por la mirada (*dem Erblickbaren*) cuando escuchamos más claramente y cuando guardamos en el oído (*noch deutlicher hören und im Gehör behalten*) el principio de razón en esta acentuación (*Betonung*) [...]: «Nihil *est* sine *ratione*». «Nada es sin razón». La acentuación nos hace escuchar (*hören*) una armonía (*Einklang*) entre «es» y «razón», entre *est* y *ratio* (p. 122).

La apropiación mirante está entonces relevada por el oído, por una oreja que saca su capacidad de escucha de una acentuación, es decir, de una manera de puntuar la frase o la proposición (*Satz*). Lo que «hace escuchar» (*hören lässt*) es el acento y el fraseado de la frase. Es su entonación (*Betonung*) lo que Heidegger transcribe aquí por ese *mal de escritura* que son las itálicas. De hecho, como lo constata más adelante:

> Muchas frases que pronunciamos (*viele Sätze, die wir sprechen*) con frecuencia se dejan decir con otra entonación de sus diferentes letras. En el caso que nos ocupa, el cambio de tonalidad (*Wechsel der Tonart*) no es simplemente asunto de una elección entre otras, es un asunto capital (*eine Hauptsache*) [...] que determina el camino a seguir (*die den folgenden Weg bestimmt*). Porque con el cambio de tonalidad que entonces se escucha, el principio de razón (*der Satz vom Grund*) se convierte en una frase totalmente distinta (*wird zu einem ganz anderen Satz*, un principio totalmente distinto]... (p. 142).

Ahora bien, dicho cambio en la manera de puntuar, incluso si no tiene nada de arbitrario, se produce *de golpe*. «El cambio de tonalidad», escribe Heidegger (p. 134), es brusco, repentino y abrupto (*jäher*). Y es por eso que, detrás de él, «se esconde (*verbirgt sich*) un salto (*Sprung*) del pensamiento» (*ibíd.*). Incluso se podría llegar a decir, tomando literalmente a Heidegger en su lengua, que toda frase (*Satz*) es un salto ya que convoca la expresión alemana *mit einem Satz* que quiere decir «de un salto». Lo que casi habría que comprender de la siguiente manera: si toda frase se vuelve la frase que es gracias a su puntuación o su acentuación –que es súbita y variable, súbitamente variable–, entonces ella solo es una serie de saltos o sobresaltos, porque *su* puntuación no es exactamente *suya* por completo, sin ser por ello necesariamente arbitraria. ¿Quién podrá alguna vez decidir si ella pertenece a la frase que delimita y constituye?

Huelga decir que fuerzo la lectura de este pasaje en una dirección que no es la de Heidegger (a saber: el «salto en el ser en cuanto ser», *Sprung in das Sein als Sein*, p. 135). Aunque hay que verlo. Porque, de la «frase en el fondo» (según otra traducción, según otra escucha siempre posible de der *Satz vom Grund*[32]), Heidegger afirma que, con su cambio de acento o de puntuación,

[32] Como cuando dice banalmente: la frase de cualquiera sobre esto, a propósito de esto... Así (entre otros ejemplos recogidos de internet): *Heraklits Satz vom Krieg als dem Vater aller Dinge*, o *Der Clausewitz-Satz vom Krieg als «Fortsetzung des politischen Verkehrs mit Einmischung anderer Mittel»*...

ella «se convierte en una frase completamente distinta» (*wird zu einem ganz anderen Satz*) y que nosotros nos encontramos desde entonces «frente a la cuestión de saber si la frase sobre el ser (*der Satz vom Sein*) es todavía, a fin de cuentas, una frase en el sentido de la gramática y la lógica» (p. 143). Y desde entonces, hay que ceder ante la evidencia: el salto del que se trata es también, y quizás ante todo, un salto de la frase misma, que se convierte en otra frase, que corre el riesgo de ya no ser simplemente una frase y de saltar fuera de la categoría gramatical de frase. Gracias a ello o a causa de dicha puntuación que nunca es verdaderamente la suya, que nunca forma totalmente parte de la frase como frase.

En *Políticas de la amistad*, Derrida se dedica a una auscultación similar de una pequeña frase venida de la noche de los tiempos. Una sentencia griega (*O philoi, oudeis philos* – pronto la escucharemos traducirse) que va a *saltar*, tal como la frase-ritornelo del curso de Heidegger. Y «nuestra escucha» (p. 124) se jugará todavía una vez más en los acentos y en otros signos *diacríticos*, en la separación entre más de un tono[33].

Pero aquí también se deja esperar el cambio de tonalidad, como en *Der Satz vom Grund*[34]. Y mientras que el *omega* inicial de la frase continúa escribiéndose «por el momento sin acento [...], sin iota suscrita y sin espíritu» (p. 216), el tiempo de esta espera es entendido y comprendido como una interjección vocativa («oh, amigos», *o philoi*), que ya es de los «aparecidos» y del «asedio» que

[33] Yendo contra «el sueño o el ideal del discurso filosófico», a saber: «volver inaudible la diferencia tonal», borrarla en «la norma atonal de la alocución filosófica» (*D'un ton apocalyptique, op. cit.*, pp. 18-19).

[34] Heidegger se excusaba por eso, o hacía como si se preocupara (p. 133): «Pero ahora que se mostró que el principio de razón admite e incluso puede exigir un cambio de tonalidad, no podemos retener por más tiempo la pregunta: ¿Por qué el cambio de tonalidad no fue introducido de inmediato al inicio del curso?». Eso se debe, como responde en sustancia, a que no habría salto sin «preparación para el salto» (*Vorbereitung des Sprunges*, p. 134). Sin impulso, a fin de cuentas.

se acumula en el intervalo de esta entre-puntuación suspendida (*ibíd.*). Cuando llega el cambio diacrítico apenas audible, cuando el *omega* se trascribe –«trabajo de copista», dice Derrida– con un espíritu rudo y una iota suscrita, tomará ahora un valor de dativo pronominal («para quien tiene amigos», *hôi philoi*). Y como si los fantasmas acumulados salieran ahora en número, ese golpe de acento, ese giro en la escucha precisamente deja escuchar, de golpe, la cuestión del número: «Aquel que tiene demasiados amigos no tiene ninguno», traduce a partir de ahora Derrida, antes de notar que «*todo se juega en menos de una letra*, en la diferencia de un espíritu» (pp. 236-237, las cursivas son mías).

Ciertamente *menos que una letra* y en todo caso menos que un fonema, la puntuación y los signos diacríticos son, sin embargo, el lugar donde *se juega todo*. Por ejemplo, la cuestión política del número, incluso híper-política, según la lógica de la hipérbole suplementaria puesta en marcha tan frecuentemente en Derrida[35]; o también aquella del compromiso nazi de Heidegger, cuando las comillas alrededor de la palabra «espíritu» se vuelven decisivas en *Del espíritu*.

Si la puntuación es un asunto político y no solo estético, como podrían dar testimonio otras innumerables «frases» en la historia, desde la decapitación de Luis XVI hasta Hiroshima[36],

[35] *Cf. Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 153: «... una sobre- o una híper-politización. Mientras menos política hay, más hay; mientras menos enemigos, más hay. El número de amigos crece exactamente al mismo ritmo y en la misma proporción».

[36] *Cf.* Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, 1987, pp. 87-88: en los informes proporcionados por los republicanos, las últimas palabra de Luis XVI terminan con un punto final, mientras que los monarquistas «escogen al contrario interrumpir el discurso de Luis: unos puntos de suspensión señalan que la guillotina también corta la palabra del rey, dejando que la marca de un no-dicho desarrolle sus sugestiones» (citado por Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 40). En lo referido a Hiroshima como «punto final» de la Segunda Guerra Mundial, se trata de un verdadero *topos* de la historiografía (entre

tenemos entonces el derecho de decir: *un punto*, un signo de puntuación, *lo es todo*.

*

Suponiendo que se pueda conceder semejante alcance a la puntuación (lo que corre el riesgo de hacer de ella una simple metáfora), preguntaremos con razón: ¿en qué ésta es propiamente una cuestión de escucha, oído o audición? Porque el oído del cual hablan Nietzsche, Heidegger o Derrida, ¿no es también un ojo? ¿O al menos no está siempre el oído a punto de convertirse en eso, siempre a punto de virar hacia la mirada, y por consiguiente de retornar hacia la idea, hacia lo que Platón había llamado *idea* y que Heidegger traduce como «aspecto» o incluso como «rostro del ente» (*Gesicht des Seienden*, p. 123), es decir, lo que «nosotros avistamos» (*das von uns Gesichtete*)?

Aquí todo se complica, y habría que poder desmezclar tantos hilos enredados. Aunque parezca que así se fuerza o simplifica las cosas, yo diría que estas preguntas acumuladas vuelven a decidir una vez más sobre el lugar, audible o inaudible, visible o invisible, de las comillas. Porque, como Heidegger finge creerlo un instante para prevenir la objeción, si «solo en un sentido metafórico y figurado, el pensamiento puede ser llamado oído y una captura por parte del oído» (*ein Hören und Erhören*, p. 123), quizás habría que concluir de eso que la escucha de la que se ha

muchos casos, se podría citar a Raymond Aron, *Le Grand débat*, Calmann-Lévy, 1963, p. 17). Se trata de un lugar común de la historia política, cuya articulación con la estética se hace comprensible en la siguiente declaración de Godard: «Yo me decía: ya hubo Bresson, acaba de haber un *Hiroshima* [el filme de Resnais, que se convirtió en metonimia de la bomba], cierto cine acaba de cerrarse, quizá se terminó; pongamos entonces el punto final, mostremos que todo está permitido». (Citado por Suzanne Liandrat-Guiges y Jean-Louis Leutrat en *Godard simple comme bonjour*, L'Harmattan, colección «Esthétiques», 2004, p. 31).

tratado hasta el presente solo es una «escucha», entre comillas, y por ende, impropia. Y lo mismo ocurre para la «puntuación». Ahora bien, continúa Heidegger convocando a Beethoven en esta oportunidad, «si [...] el oído humano se embota (*stumpf wird*), es decir, ensordece (*taub*), es posible [...] que un hombre continúe escuchando (*gleichwohl noch hört*) e incluso que entienda más y más grandes cosas (*mehr und Grösseres*) que antes[37]». En resumen, Heidegger dice que el oído no se reduce al órgano perceptivo. Y desde el momento en que no se puede establecer de manera resuelta una «separación (*Scheidung*) entre lo sensible y lo no-sensible, entre lo físico y lo no-físico» (p. 126), ya no se sabe o se puede saber si la escucha en cuestión tiene o no que ser tomada con esas pinzas que son las comillas[38]. Y lo mismo vale para la puntuación.

Habiendo descartado la objeción referida al carácter no sensible o no físico de la escucha de la que habla, Heidegger concluye complicando y además co-implicando al oído y la vista, según un nuevo giro, vuelco o tropo:

> Si nuestro escuchar y nuestro mirar humanamente mortales (*unser menschlich-sterbliches Hören und Blicken*) no

[37] *Ibid.*, p. 124. Intenté una lectura crítica de este *topos* de la *clariaudiencia* beethoveniana en *Écoute, op. cit.*, pp. 143 y ss.

[38] Habría que estar atento al uso que Heidegger mismo hace de las comillas en este pasaje, alrededor de la palabra «metáfora». Y no puedo abstenerme de notar que André Preau, en su traducción (p. 126), cree tener que visibilizar las comillas implícitas alrededor de la palabra «metafísica»: «Dicha separación establecida entre lo sensible y lo no-sensible, entre lo físico y lo no-físico es un rasgo fundamental de lo que se llama "metafísica" [...]. Desde el momento en que dicha limitación de la metafísica ha sido vista, la concepción determinante de la "metáfora" misma se viene abajo. [...] Lo metafórico solo existe al interior de las fronteras de la metafísica». Derrida anunciaba, en el «Tímpano» de *Marges* (p. IV): «Analizaremos el intercambio metafórico, la complicidad circular de las metáforas del ojo y el oído». Y en su deconstrucción de la metaforología filosófica, en «La mythologie blanche» (*Marges*, p. 269, nota 19), remite explícitamente a ese pasaje de Heidegger.

> tuvieran lo que les es propio (*Eigentliches*) en la pura impresión sensible, no sería totalmente inaudito (*nicht völlig unerhört*) que lo audible pueda ser captado también por la vista (*dass Hörbares zugleich erblickt werden kann*), cuando el pensamiento mira al escuchar y escucha mirando (*wenn das Denken hörend blickt und blickend hört*). Ahora bien, eso es lo que sucede cuando, en la acentuación de la frase [etc.] (pp. 126-127).

Este pasaje es abismal: sitúa al oído («no es totalmente inaudito») en posición sobresaliente para entender y captar lo que remite la escucha a la mirada, y recíprocamente. Al haber despachado la oposición metafísica de lo sensible y lo no-sensible, se diría que Heidegger se apresura a *reunir* el escuchar y el ver, bajo la égida de un escuchar amplificado o magnificado.

En la perspectiva de su emparejamiento bajo el signo del pensamiento, el ver y el escuchar parecen así delegarse uno a otro la tarea de su *reunión*. Y de hecho, a partir de la siguiente lección del curso, el motivo de la recolección o del recogimiento (*Sammlung, Versammlung*) se vuelve dominante en *Der Satz vom Grund*:

> Ahora, en las lecciones siguientes, todo depende de que quedemos o no reunidos (*gesammelt*) en el seno de lo que la frase sobre el fondo dice implícitamente (*unausgesprochen sagt*). Si nos mantenemos en el camino hacia dicho recogimiento (*Sammlung*) seremos capaces de entender la frase propiamente *(vermögen wir den Satz eigentlich zuhören)* (p. 129).

Esas son las primeras palabras de la séptima lección, en cuyo curso Heidegger va a intentar *hacer el punto*, recoger en una lista de cinco «puntos principales» (así es como André Préau traduce

Hauptsachen, p. 143) el camino recorrido hasta aquí. Y la siguiente lección, la octava, que estará dedicada en gran parte a una meditación sobre el camino y el encaminamiento (*Weg, unterwegs*, volveré a ello) se abre también bajo el signo de lo que, recogido por la mirada (*das Zusammengeblickte*, p. 144), debe ser captado como «unidad que reúne» (*sammelnde Einheit*). Todo sucede como si, según una sobrepuja infinita pero siempre orientada hacia el horizonte del recogimiento, el ojo y el oído se relevaran uno a otro en vista de la unidad que se espera. La vista espera al oído que espera la vista, y así se sigue al infinito, uno puntuando o sobrepuntuando al otro.

Esta sobrepuntuación –en lo que se podría llamar, con Kant, el «vicariato de los sentidos[39]»–, esta escalada en la que los dos sentidos no dejan de sustituirse uno a otro, llega aparentemente a su fin al inicio de la novena lección, cuando Heidegger le pide a Mozart que nos indique el camino (*einen Wink auf unseren Weg geben*, p. 158). Cita entonces una carta del compositor, que le va a permitir afirmar que «el escuchar es un ver» (*das Hören iste in Blicken*), que escuchar y ver son «una sola y misma cosa» (*eines und dasselbe*), desde el momento en que se reúnen en una escucha vidente *que (se) recoge*. De hecho, hablando de su manera de componer, el músico declara:

> … la cosa (*das Ding*) está ciertamente casi lista en mi cabeza, aunque sea larga, de modo tal que enseguida, en espíritu, la superviso con una sola mirada *(mit einem Blick… übersehe)*, como una bella imagen o una persona hermosa; y no la oigo en la imaginación *(in der Einbildung höre)* tal como debe encadenarse en la sucesión, sino en cierto sentido en su conjunto *(gleich alles zusammen)*. […] Sobreescuchar,

[39] *Vikariat der Sinne*, escribía en el § 22 de su *Antropología desde el punto de vista pragmático*.

> todo conjuntamente, es así lo mejor *(das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste)* (pp. 158-159).

Importa escuchar al pie de la letra las palabras de Mozart citadas por Heidegger. *Übersehen* es literalmente ver desde arriba: *supervisar*. Y *Überhören* es su equivalente auditivo, que intento traducir como *sobreescuchar*, como lo he hecho en otras partes. En este *punto culminante*, donde se abren una vista panorámica y una escucha panacústica, ver y escuchar se convierte en una sola y misma cosa. Por consiguiente, aquí parece llegar a su fin la sobrepuja vicariante o supletoria de sus dominios recíprocos. De hecho, retomando los términos de Mozart, Heidegger puede concluir:

> Escuchar es un ver *(das Hören ist ein Blicken)*. «Supervisar» el todo «de un solo vistazo» y «sobreescuchar, todo conjuntamente», son una sola y misma cosa (*Dies „mit einem Blick" das Ganze „übersehen" und das „Überhören, so alles zusammen" sind eines und dasselbe)* (pp. 158-159).

El vicariato de los sentidos parece haber encontrado su punto final en una especie de sobresalto, en un salto hacia un pensamiento que recoge desde lo alto, en una apropiación que es también un remontar hacia el origen. Un salto hacia el *sobre-* (*über*), semejante al salto que sobrevenía en la acentuación de la frase (*Satz*), cuando Heidegger afirmaba en una lección previa (la octava):

> aquello de lo que el salto del pensamiento se aleja al saltar no es abandonado *(preisgegeben)* en dicho salto. Por el contrario, el campo desde el que se salta *(derAbsprungbereich)* solo puede ser sobrevolado por la mirada *(Überblickbar)* después del salto [...]. El pensamiento del salto no deja tras de sí aquello desde donde salta *(lässt das, wovon er abspringt, nicht hinter sich)*, sino que se lo apropia de un modo más original [*ursprünglichere*, que casi habría que traducir por «impulsivo», en el sentido etimológico y no peyorativo del término, como el salto primero o inicial de la fuente] (p. 146).

Ahora bien, en la lengua de Heidegger, este salto hacia el brote primero de la fuente original, ese *sobresalto* hacia lo alto, también está atormentado por comillas invisibles, justamente alrededor del prefijo *über* («sobre»[40]). Porque *übersehen* no solo quiere decir en alemán «vigilar», sino también, por el contrario, *no ver*. Y por lo mismo, *überhören* significa igualmente *no entender* (es incluso el sentido más corriente del verbo, su uso mozartiano para designar la «sobreescucha», que es bastante excepcional[41]). En resumen, el *über* alemán, el *sobre* oscila entre la primacía y el sobrevuelo: por una parte, entre la captura desde lo alto y, por otra, el olvido y la desatención del «no-poder» o «no-querer-escuchar», que en Heidegger es «una posibilidad esencial del escuchar» (p. 379), como lo nota Derrida en *Políticas de la amistad*.

¿Por qué subrayar o remarcar así, con comillas o itálicas, ese temblor, esa inestabilidad e inseguridad del prefijo *sobre*? Entre el *über* que se reúne en la guardia de una mirada y aquel que se deja llevar en la pérdida, está todo el problema de lo que se podría

[40] Esto no deja de recordar las comillas que Derrida veía proliferar, con toda invisibilidad, alrededor del mismo prefijo, «sobre», en el verbo blanchotiano: «sobrevivir». *Cf. Parages, op. cit.*, pp. 120-121.

[41] Así, en la conferencia del 25 de mayo de 1956, publicada luego del curso en *Der Satz vom Grund*, Heidegger emplea muchas veces el verbo *überhören* para decir aquello a lo que no «concedemos ninguna atención» (p. 261). O también: «es [...] en medio del ruido que escuchamos menos el mensaje que nos habla, y que somos lo más obstinados en no escuchar...» *(überhört manim Lärm den Zuspruch... am meisten und am hartnäckigsten*, p. 268).

denominar una *escucha logocéntrica*, en el sentido preciso en que Derrida podía escribir lo siguiente en el largo apéndice de *Políticas de la amistad* que dedicaba a «el oído de Heidegger»:

> En el fondo, quizás el logocentrismo no es tanto el gesto que consiste en poner al logos al centro, sino más bien la interpretación del *lógos* como *Versammlung*, es decir, la reunión que precisamente concentra lo que configura (p. 378).

Dicho de otro modo: el logocentrismo en la escucha, o *a la escucha*, no consistiría entonces tanto en poner el discurso o las palabras en el corazón y en la cavidad del oído, sino en pensar esas palabras o ese discurso como algo que reúne lo que se deja escuchar.

*

Acabamos de escuchar a Heidegger y a Derrida. Los hemos escuchado *auscultar*, es decir, puntuar y sobrepuntuar. Pero, en esos puntos en que los oídos de uno y otro parecen tocarse tocando a la puntuación misma, quedaría por discernir lo que los separa o los divide, de un lado y otro de una línea punteada.

Ese trazado intermitente –que vibra y centellea, que es todo salvo una línea de demarcación que tiene la forma de una frontera estable– quizá sería el del trazado en y por la escucha. De hecho, trazar es abrir una vía o un camino. Pero el camino que traza la escucha se asemeja a una galería subterránea (por otra parte, en francés, *escucha* pudo designar las «galerías de mina donde se puede escuchar si el minero enemigo trabaja y camina»[42]); es como el forado, la perforación de un túnel que, a partir de

[42] *Cf. Sur écoute, op. cit.*, p. 25.

un punto percutido, conduce en el espesor de un medio ciego donde aguardan lo espacios cavados. Huecos y cavidades que la percusión interrogante de la auscultación hace resonar: «escuchar a modo de respuesta ese famoso sonido hueco que indica entrañas hinchadas», escribía Nietzsche en el prefacio del *Crepúsculo de los dioses*, luego de haberse puesto en escena siete años antes, en *Aurora*, como un personaje «subterráneo» que trabaja para «cavar, socavar y minar», como un «topo» (*Maulwurf*) que espera «su propia aurora»[43].

Si se puede describir esta perforación auscultante y topológica como una *sobre-escucha*[44], ello no es seguramente al dar al prefijo *sobre-* el sentido del *Überhoren* alemán, que Heidegger toma prestado de Mozart. En ello no hay ninguna primacía ni dominio panacústico desde una altura soberana, sino por el contrario una intensificación de la escucha debida a su propio tanteo y a su impotencia para *dominar* el terreno que está en proceso de escarbar. Por consiguiente, *sobre-* se entiende más bien en el sentido de una hiperestesia, de una *sobreexcitación* auditiva que precisamente se arrastra porque nunca está segura de sí cuando profundiza y abre su camino. En cambio, si se quisiera encontrar en Heidegger algunos verbos para nombrar la escucha como auscultación escarbadora, se podría volver precisamente sobre su texto de 1940 sobre Nietzsche[45]: allí escribe *heraushören* –que la versión francesa

[43] Nietzsche, *Aurore*, § 1, traducción francesa de Julien Hervier, Gallimard, colección «Folio / Essais», 2000, p. 13. [Existe traducción en castellano: *Aurora: Reflexiones sobre los prejuicios morales*, Barcelona, DeBolsillo, 2009].

[44] Así como lo hice, en particular haciendo actuar la «topo-logía» de *La obra* de Kafka, en *Sur écoute, op. cit., passim*. El topo era también la figura por excelencia del abrirse-paso en «Freud et la scène de l'écriture» (*L'écriture et la différence, op. cit.*, p. 316: «una marcha de topo»). Para una relación precisa de todas las figuras tópicas [*taupiques*] en los textos de Derrida, *cf.* Nicholas Royle, «Mole», en *L'Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, textos reunidos por Marie-Louise Mallet, Galilée, 1999.

[45] «Le nihilisme européen», en *Nietzsche*, II, traducción francesa de Pierre Klossowski, Gallimard, 1971, p. 55. [*Nietzsche*, Barcelona, Destino, 2000].

vierte débilmente por «percibir», y que forzando la lengua casi habría que traducir por *excuchar*, para marcar precisamente que se trata de una verdadera excavación por la escucha. Una especie de excavación *arqueotológica*, cuyo correlato sería ese verbo que aparece una sola vez en *Der Satz vom Grund*: *zurückhören*, «escuchar en el pasado», según la traducción de André Préau[46], que en última instancia se podría correr el riesgo de verter por *retroescuchar*.

Pero sea que ella ahonde la espesura de un cuerpo o la profundidad de un corpus, hacia el pasado o el porvenir, ¿cómo la escucha y la auscultación se relaciona con el camino, con el trazado de una vía y con la *otorruta*?

En el inicio de la séptima lección de *Der Satz vom Grund*, Heidegger lanzaba a los auditores de su curso esta especie de intimación que ya hemos leído: «Si permanecemos en el camino hacia dicho recogimiento (*Sammlung*), seremos capaces entonces de escuchar propiamente la frase» (p. 129). Como si la recolección recogida precediera y condicionara la posibilidad de escuchar bien, de escuchar de forma propia o auténtica. Más adelante, sin embargo, hacia el inicio de la sesión siguiente (la octava), cuando acaba de decir que «todo depende del camino» (*alles liegt am Weg*, p. 145), continúa:

> Todo se mantiene en camino – eso quiere decir [...]: todo lo que se intenta captar con la mirada solo se muestra estando encaminado a lo largo del camino *(alles, was es zu erblicken gilt, zeigt sich je nur unterwegs am Weg).* [...] En el seno del campo visual que el camino abre, y es a través de lo que conduce que se reúne, cada vez, lo que puede ser captado por la mirada a partir del camino *(innerhalb des Gesichtsfeldes, das der Weg öffnet, durch das er führt, sammelt sich das vom Weg aus jeweils Erblickbare).* Pero para llegar al camino [...] debemos

[46] *Le Principe de raison, op. cit.*, p. 217.

> no obstante saltar. Y el salto se anuncia en el hecho de que seguimos un cambio de acentuación de la frase *(der Sprung kündigt sich darin an, daß wir einem Wechsel der Tonart des Satzes vom Grund folgen)* (pp. 145-146).

Esta vez, la auscultación de la frase –esta escucha puntuante que la percute para hacerla resonar de otro modo– prepara la posibilidad del salto, que a su vez parece abrir la vía hacia el camino, ese camino en el cual y al hilo del cual todo se recoge en la captura de la mirada.

Sea como sea, sea que abra el camino o que lo siga, para Heidegger la escucha es esencialmente *una recogida*. Y sin embargo, si *eso salta*, si el *cabezal* salta haciendo bascular la frase de una puntuación a otra, es precisamente porque hay «algo entre» ambas acentuaciones (*etwas zwischen... liegt*). Desde ese momento, como escribe Heidegger, la cuestión se refiere a «lo que es ese entredós (*was dieses Zwischen ist*) por sobre el cual de algún modo saltamos (*das wir im Sprung in gewisserweise überspringen*)» (p. 146). Todo sucede como si el trazado de la escucha no residiese en la simple percusión puntuada o puntuante a la que responde un acento inaudito desde la frase, sino en el redoblamiento inmediato de la puntuación, es decir, *en la diferencia misma* de los acentos o de la escansión. En su punta auscultante y en la extremidad de su cabeza buscona, ahí donde ella horada o perfora al timpanizar, la escucha es una *sobrepuntuación*: lo que ella suscita y recoge es la separación entre dos repercusiones.

Si entonces hubiera que darle un rostro o un rasgo a esta abertura auscultante sería aquel de un bifocal en forma de *doble punto* que, contrario a los *dos puntos* de nuestra ortografía, ya no tendría el valor de un recogimiento reuniente (de un sinónimo tipográfico de la igualdad, como cuando Heidegger escribe: *Sein*

und Grund: das Selbe, «ser y razón: lo mismo», p. 144), sino por el contrario, aquella de un *entre-dos-puntuaciones*, una especie de intervalo instantáneo que abre la posibilidad de todos los saltos y caminos.

En otros términos, como lo decía Derrida en un contexto muy diferente[47]: «... no hay abrirse-paso puro sin diferencia». Y los pabellones de nuestros oídos no escapan a esta ley del *doble punto*.

*

Aunque la escucha ha terminado por reunir o recoger en su punta puntuante, aunque sea la figura misma del recogimiento o del acuerdo armónico, ahí donde abre ella implica irreductiblemente *dos oídos*.

Más que cualquier otro, Derrida ha sido sensible a dicho carácter estructuralmente *biaural* de la escucha; incluso si, a fin de cuentas, no le dio todo su alcance. Y si se exceptúan ciertas anotaciones incidentales aquí o allí[48], empezamos a tomar el peso al problema de esta *auralidad dividida* al inclinarnos con él sobre «el oído de Heidegger». En primer lugar, Derrida advierte el motivo

[47] «Freud et la scène de l'écriture», en *L'écriture et la différence, op. cit.*, p. 299.

[48] *Cf.* «Restitutions – de la vérité en pointure», en *La Vérité en peinture* (Flammarion, colección «Champs», 1978, p. 144), donde Derrida, citando a Knut Hamsun citado por Heidegger en la *Introducción a la metafísica* («El poeta dice: "Él está sentado entre sus Oídos y escucha el verdadero vacío..."»), escribe: «Habla de dos oídos, de un par de oídos quizás, aparentemente inseparables, pero cuyo ser-doble permite que se haga escuchar la estereofonía del vacío». *Cf.* también una nota en «La main de Heidegger (*Geschlecht* II)» *(Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, 1987, p. 441): «Acabo de hablar del oído del otro como de un tercer oído. Eso no solo es para multiplicar hasta el exceso los ejemplos de pares (los pies, las manos, las orejas, los ojos, los senos, etc.) y todos los problemas que ellos deberían plantear a Heidegger. Es también para subrayar que se puede escribir a máquina, como lo he hecho, con tres manos entre tres lenguas».

por una especie de reserva entre paréntesis: «(al menos para uno de mis oídos)», escribe[49], como si el otro pudiera escapar a la reunión en lo singular que resuena en el sintagma heideggeriano que nombra a «nuestro oído» (*unser Ohr*). Con gusto lo imaginaríamos como un animal, aquel que puede así orientar sus pabellones auditivos en diferentes direcciones. Y de hecho, al cuestionar el discurso de Heidegger sobre la animalidad, Derrida interroga también su determinación *monoaural* de la escucha en el hombre[50]. O sea, una vez más, la insistencia heideggeriana en el *recogimiento*. Citando *Logos*, la conferencia que Heidegger había dedicado en 1951 al fragmento 50 de Heráclito, citando el enunciado según el cual «escuchamos cuando somos todo oídos» (*wir hören wenn wir ganz Ohr sind*), Derrida puntúa y critica así, *timpaniza* un «pasaje del plural o del dual al singular» donde se aloja el logocentrismo a la escucha (pp. 379-380).

Sin embargo, incluso si ha sido más sensible que cualquiera a dicho pasaje, Derrida parece relativizar su alcance *para el oído*:

> Aquí tenemos relación con el mismo esquema que permitía distinguir la mano del *Dasein*, siempre comprometida con la palabra y el *logos*, de los órganos prensiles del simio (no obstante, con esta diferencia esencial: se puede disociar las dos manos, y hablar de 'la' mano no es evidente, pero no se puede disociar de la misma manera el acto de escuchar según los dos oídos)". (p. 377-378)

[49] «L'oreille de Heidegger», dans *Politiques de l'amitié, op. cit.*, p. 375.

[50] «El animal que es "pobre de mundo", que no posee ni lenguaje ni experiencia de la muerte, etc., el animal que no tiene mano, el animal que no tiene amigo, tampoco tiene oído, no tiene el oído [...] que abre al *Dasein* a su propio poder-ser y que, lo entenderemos en un instante, es el oído del ser, el oído para el ser» *(ibid.*, p. 355). Y más adelante: «... el animal, si existe algo así que tenga alguna unidad, no tendría oído. Oído capaz de escuchar» (*ibid.*).

Este paréntesis es extraño y un poco enigmático, al venir luego de la lectura minuciosa y prudente que Derrida dedica a «el oído del adentro», a este «oído interior» (*innere Ohr*) que Heidegger insiste en distinguir de «el oído sensitivo o sensible» (p. 377). La «diferencia esencial» que designa este inciso un poco diagonal –la diferencia entre la manipulación manual y la escucha– en lo que se refiere a la dualidad, ¿es entonces una simple diferencia sensible, que depende del *hecho* de que físicamente los oídos escuchan *juntos*, pese a que se tape uno de ambos? Y si no es así, ¿por qué no se podría disociar los dos oídos? ¿Qué es lo que hace vacilar aquí a Derrida, qué es lo que le dicta esta precaución que parece restringir el alcance de su deconstrucción de la *monoauralidad* heideggeriana?

Todo sucede como si Derrida se hubiera detenido en el umbral de un fenómeno que sin embargo habría debido interesarle al más alto grado, y mucho más allá de su empiria antropológica o zoológica, a saber: esta facultad discriminante a la que se denomina *ecolocación* y que, tanto en los animales como en los hombres, reside precisamente en la separación entre los dos tímpanos, eventualmente amplificada. En el mundo animal, los murciélagos son los virtuosos de ese uso topográfico de la biauralidad, que les permite localizar un objeto con una infinita precisión en la otorruta de los sonidos, gracias al eco de sus gritos emitido desde su objetivo y que llega de un oído a otro con un ligero desfase *interaural*. En el caso del hombre, ciertos ciegos se han hecho célebres por haber desarrollado una técnica similar (se dice que



era el caso del viajero James Holman, quien así había podido recorrer el mundo entero, hasta su muerte en 1857), mientras que el arte militar lo llevó a su colmo, mediante un aparato que conoció su época de oro entre las dos guerras mundiales antes de ser reemplazado por los radares modernos.

Es a partir de 1850 que el estetoscopio de Laënnec, que era monoaural, fue poco a poco reemplazado por un modelo biaural. Y cerca de 1860 también se encuentran *estetoscopios diferenciales*, a propósito de los cuales se podía leer en una revista médica escocesa de 1873: «Al permitirnos colocar al mismo tiempo cada oído en una parte diferente del pecho, nos hace capaces de diferenciar el sonido de manera más fácil...». Como lo nota con mucha justicia Jonathan Sterne, que cita esta descripción subrayando su dimensión protésica[51], el estetoscopio diferencial, cuyo uso nunca se generalizó verdaderamente, con su efecto estereofónico balbuceante, da testimonio del cuidado de la ecolocación inherente a la práctica de la auscultación. Lo que, por lo demás, ya sugerían ciertas observaciones de Laënnec sobre la localización del balido egofónico «en un punto un poco más alejado o más cercano al oído del observador que la resonancia de la voz».

Si hubiera entonces que bosquejar una geometría de la escucha auscultante se podría decir que la *cabezal auditor* (por analogía con el *cabezal lector* de numerosos aparatos que conocemos, apelando así a su *punta*) no sería un círculo o una esfera, sino más bien una *elipsis*, dotada de un *bifocal*. Ella no operaría de manera circular o esférica, es decir, recogida, sino más bien de

[51] *Cf.* Jonathan Sterne, *The Audible Past*, Duke University Press, 2003, p. 156: *By allowing us to place each ear* [*sic*] *on a different part of the chest at the same time, it enables us to differentiate sound easily...* (Se trata de un artículo del médico Georg Carrick, «On the Differential Stethoscope and Its Value in the Discrimination of Diseases of the Lungs and Heart», *Aberdeen Medial and Chirurgical Tracts*, vol. 12, N° 9, 1873, p. 902).

manera *elíptica*, en el sentido en que Derrida empleaba esta palabra en *Márgenes* para calificar un «desplazamiento» del «círculo perfecto»[52]. La bifocalidad de la elipsis auditiva –su biauralidad– sería la separación que introduce la *diferancia* en la escucha auscultante.

Ahora bien, esta separación ¿no opera ya en el seno de un solo oído, de un solo y único tímpano? Lejos de reunir ambos oídos en uno, un pensamiento de la auscultación, ¿no debería inscribir el desdoblamiento o el redoblamiento incluso en la escucha más monoaural? ¿No debería puntuar lo que desde entonces se llamaría, corrompiendo un título de Derrida[53], el *monoído del otro*?

*

¿Dónde estamos? ¿Cómo orientarse en la escucha en medio de esta batería de oídos desplegados entre medicina, arte militar, espionaje y filosofía?

Imaginemos una fábula. Una fábula que cuenta sobre oídos fabulosos, un poco como Nietzsche cuando hacía decir a

[52] *Op. cit.*, p. 207: «... quizá dejar que se produzca algún desplazamiento *elíptico* en la diferencia de la repetición: [...] ni palabra plena, ni círculo perfecto. Más y menos, ni más ni menos. Quizás una cuestión totalmente distinta». Sobre la elipse, *cf.* también el capítulo final, que lleva ese título, de *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 431: «Repetido, [...] el bucle ya no tiene el mismo centro, el *origen actuó*. Algo falta para que el círculo sea perfecto. Pero en la *elleipsis*, el retorno de lo mismo [...] se altera [...] al volver a lo mismo. La pura repetición no cambia ni una cosa ni un signo, porta un poder ilimitado de perversión y subversión».

[53] *Cf. Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Galilée, 1996. Donde al menos una vez se trata de un asunto de oído, en un diálogo ceñido con el sociólogo y escritor marroquí Abdelkebir Khatibi, a propósito del bilingüismo: «... la experiencia descrita por Khatibi cuando escucha la llamada de la escritura. Ya creemos escuchar esta llamada, en el momento en que *retumba*. Le llega como eco, regresa en la resonancia de una bi-lengua. Khatibi mantiene contra su oído el caracol voluble de una doble lengua» (p. 64).





Zaratustra[54]: «¡Ese es un oído! ¡Un oído tan grande como un hombre!». Un inmenso y monstruoso oído (*ungeheures Ohr*), una prótesis digna de las cornetas o pabellones gigantes utilizados por los militares de antaño, y que se sostiene, constata Zaratustra acercándose, «en una pequeña varita endeble». Es en ese momento que comprende y exclama: «¡La varita era un hombre!».

Pero en *Zaratustra* el oído gigante es todo salvo un oído que discrimina. Es la antítesis de la auscultación elíptica. Mientras que la fábula que se trataría de imaginar sería, por el contrario, la auscultación de los *oídos de oro*.

Así es como se denomina a quienes están permanentemente a la escucha en los submarinos, recogiendo mediante un sonar los ecos de los movimientos subacuáticos. A pesar de todo, en la fábula otográfica que se trataría de inventar, los oídos de oro serían de modo más general el símbolo dorado de un oído sin precio,

[54] *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, «De la rédemption», traducción francesa de Maurice de Gandillac, Gallimard, colección «Folio / Essais», 1985, p. 176. [*Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1978].

impagable. Esos serían oídos *por excelencia*, incomparablemente finos. Y también móviles y orientables en todos los sentidos, que detectan la menor diferencia, puntuando con una precisión inaudita.

¿Qué harían ellos, estos oídos *áuricos*? ¿Cómo auscultarían?

En el fondo, poco importaría que ellos sean uno o dos, duales o singulares (incluso más de dos, si se decidiera a contar con ese famoso «*tercer oído*» que Nietzsche evocaba en *Más allá del bien y del mal*[55]). Porque ellos portarían, en cada uno de ellos, comillas que serían como estetoscopios diferenciales, situados en dos puntos distintos de un corpus, para auscultarlo y recoger, por ecolocación, los signos o los síntomas de un problema en la respiración circular que ritma el retorno a sí. O en la pulsación, en las sístoles y diástoles por las cuales una ipseidad no deja de dilatarse y contraerse para relacionarse consigo.







Estos oídos de oro se mantendrían listos, a la escucha de todo lo que puede sobresalir, por poco que ello sea, como los dos címbalos que enmarcan la imagen en una de mis secuencias favoritas en Hitchcock: gracias a su repercusión puntuante, ellos siempre estarían *a*

[55] VII, § 246. Para un bello listado de todos los oídos nietzscheanos, *cf.* Marie-Louise Mallet, *La Musique en respect*, Galilée, 2002, pp. 144 y ss.

punto o en curso de captar el acontecimiento que sin embargo se mantiene inaudito, como una deflagración inaudible y puntual, que está enmascarada o velada por el marcaje mismo que debería remarcarla[56].

¿Qué ocurre entonces, en el suspenso o el suspense de este toque de címbalos? ¿Qué sucede en esta burbuja de tiempo que parece como suspendida entre dos pabellones dorados o cobrizos, entre dos paréntesis o comillas que difieren –es decir, que temporizan y espacian por anticipado– el punto final que apunta, que ya puntúa a través de la colgadura del telón?

En un pasaje de *De l'esprit* que ya leímos, las comillas aparecen como «dos pares de pinzas [que] mantienen en suspensión una especie de colgadura, un velo o una cortina». Pero desde ahora, ya no tendremos la ingenuidad de creer que esta escena es más visual que auditiva. Las comillas –esas pinzas de ropa que de antemano ponen el acontecimiento a secarse en vista de su desarrollo– retienen lo que apenas se anuncia, puntuándolo. O mejor: las comillas advierten lo que viene en todo lo que despunta, lo retienen en el espacio-tiempo de una frágil burbuja que siempre puede estallar demasiado temprano. Lo que quiere decir que la auscultación percutora volcada hacia el acontecimiento es *burbujeante*: entre sus bifocales elípticos, entre la percusión y la repercusión de su golpe, en el intervalo de su ecolocación, la burbuja efímera de una llegada suspendida se hincha de promesas y profecías[57]. El meteorismo, los gases de lo que viene en la anticipación

[56] Aquí no puedo más que remitir a mi análisis de esta secuencia de *El hombre que sabía demasiado* en *Sur écoute, op. cit.*, pp. 90-91.

[57] Este sería el lugar para iniciar un diálogo con la «microesferología» de Peter Sloterdijk en *Bulles. Sphères I*, traducción francesa de Olivier Mannoni, Pauvert, 2002. Yo mismo exploré la figura de la timpanización en *Les Prophéties du texte-Léviathan* (Minuit, 2004), leyendo de cerca la gran novela-ballena de Melville, *Moby Dick*, así como su novela corta *The Lightning-Rod Man*, con su puesta en escena de lo bifocal: cuando el texto que vendrá –o el porvenir como texto– engorda por sí mismo.

ampulosa de sí: eso es lo que podría captar o capturar las comillas de los oídos de oro, en el espacio de un instante en instancia.

En efecto, dicha escucha estaría dedicada a *timpanizar* la filosofía. No solo a criticarla y a romper sus oídos para aprender a escuchar mejor, como lo sugería Derrida en su «Tímpano», sino también a formar ahí sus enclaves meteóricos. Burbujas en las burbujas, como aquellas que Laënnec descubría al prestar oídos a la egofonía de un cuerpo; comillas en las comillas, al infinito, a todo lo largo del corpus y de sus frases.

Burbujeante, la auscultación de la filosofía y de su corpus haría proliferar esas comillas que, como escribía Derrida en *Parages*[58], «cuando piden aparecer, ya no saben detenerse…».

*

Sin embargo, es necesario.

Es necesario detenerse. Y quizás aquí más que en cualquier otra parte es necesario detenerse en los *puntos de suspensión* antes que en las comillas que encierran.

En inglés se las denomina *elipsis*.

La elipsis en la burbuja de las comillas, donde se abre todo un mundo ahondado desde el interior.

---

[58] *Op. cit.*, p. 120. Sobre la proliferación de las comillas, *cf. Éperons. Les styles de Nietzsche* (edición bilingüe, The University of Chicago Press, 1979, p. 56): «Esta separación de la verdad que se rapta a sí misma, que se alza entre comillas (maquinación, grito, vuelo y tenazas de grúa), todo lo que en la escritura de Nietzsche va a contradecir la puesta entre comillas de la "verdad" – *y por consecuencia rigurosa, de todo lo demás…*» (las cursivas son mías).

Sondear

Inspirado por el género literario conocido como «it-narrative» o «cuento de objeto» –es decir, «autobiografías de cosas»[1]–, podemos imaginar las memorias auditivas de varios elementos arquitectónicos. Hay muchas novelas, a menudo sin autor o anónimas, como *The Adventures of a Watch*, publicada en Londres en 1788, *Argentum; or, Adventures of a Shilling*, de 1794, o *The Adventures of a Black Coat*, de 1760, con su extenso subtítulo explicativo: *Containing a Series of Remarkable Occurrences and Entertaining Incidents, That It Was a Witness to in Its Peregrinations through the Cities of London and Westminster, in Company with a Variety of Characters: As Related by Itself.*

Todo tipo de objetos o cosas han sido convertidos en sujetos narradores de su supuesta vida, y no debemos descartar demasiado fácil esas narrativas bajo el pretexto de que son animistas. Especialmente si vamos a lidiar con el modo en que las cosas suenan, dado que el sonido siempre tiende a ser considerado, para tomar prestadas las palabras de Hegel en su *Filosofía de la naturaleza* (§ 300), como una «animación mecánica» (*mechanische Seelenhaftigkeit*) de los cuerpos materiales. Uno de los ejemplos más sorprendentes de animismo, en lo que a arquitectura y acústica se refiere, debe ser el corto panfleto de 1912 escrito por Adolf Loos dedicado a *El misterio de la acústica*[2]. Protestando contra

[1] *Cf.* Jonathan Lamb, «Modern Metamorphoses and Disgraceful Tales», *Critical Inquiry*, vol. 28, N° 1, 2001, p. 133.

[2] Adolf Loos, «Das Mysterium des Akustiks», en *Trotzdem, 1900-1930*, Viena, Georg Rachner Verlag, 1997, pp. 116-117. Véase la traduccion inglesa de Michael Mitchell: Adolf Loos, *On Architecture*, Ariadne Press, 2002, p. 108.

la destrucción del famoso Bösendorfer-Saal en Viena (abierto en 1872, acogió muchos conciertos prestigiosos hasta su demolición en 1913), Loos escribe:

> Durante cuarenta años el material [de la Ópera de Viena] absorbió buena música (*gute Musik eingesogen*) y fue impregnado (*imprägniert*) con el sonido de nuestros músicos de la Filarmónica y las voces de nuestros cantantes. Esos son cambios moleculares misteriosos que hasta ahora solo han sido observados en la madera de la cual están hechos los violines. ¿Quiere esto decir que para darle buena acústica a un espacio hay que tocar música en él? No, eso no es suficiente. Hay que tocar buena música en él. Se puede engañar a las almas de la gente, pero no se puede engañar a las almas de lo material (*die Seelen der Menschen kann man wohl betrügen, aber nicht die Seele des Materials*). Salas en las que solo han tocado bandas de bronces que siempre han tenido una acústica pobre (*bleiben ewig unakustisch*). Y el alma de lo material es tan sensitiva (*so fein empfindlich ist die Seele des Materials*) que solo tienen que dejar que una banda militar estalle en la Bösendorfer-Saal durante ocho días y su celebrada acústica se irá al diablo [...]. El tono de Liszt y Messchaert [un barítono holandés] vive en el cemento del Bösendorfer-Saal y vibra con cada nota de un nuevo pianista o cantante.



La animación, como sugiere Hegel, es congruente con la verdadera posibilidad del sonido. Por consiguiente, nuestro

problema no es si Loos o los narradores de it-narratives son animistas. Es más bien sencillamente el lamentable hecho de que podemos tener dificultades para encontrar, entre todos los objetos narradores, algunas de sus construcciones o componentes. Desafortunadamente no conozco ningún libro titulado *Aventuras de una ventana* o *Vida y opiniones de un techo*.

Otro modo, supuestamente menos auténtico o menos autorizado, de aproximarse a la biografía aural de las construcciones y de los componentes arquitectónicos, debe ser el resultado de testimonios de segunda mano. Por ejemplo, consideren una puerta. Sonidos de puertas, tal como han dado cuenta muchos testigos. Y sus sonidos relatados pueden convertirse en el hilo para una indagación en la historia sónica de las puertas. Entonces podemos citar a Arthur Schopenhauer, Franz Kafka o Italo Calvino, para hablar en nombre de las puertas y de su animación fónica. Pero ellos podrían convertirse en testigos poco fiables o poco confiables, ya que es probable que su audición o su modo de escuchar el sonido de un elemento arquitectónico esté sesgado por sus memorias o expectativas.

Schopenhauer, por ejemplo, probablemente repetiría la denuncia sobre el ruido alemán que ya expresó en su *Parerga y Paralipomena*[3]: «La tolerancia general del ruido innecesario –por ejemplo, el portazo de las puertas, algo muy grosero y maleducado– es evidencia directa de que el hábito prevaleciente de la mente es la torpeza y la falta de pensamiento». Kafka, por su lado, estaría ciertamente influenciado por el trauma recurrente de ser

[3] Arthur Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena. A Collection of Philosophical Essays*, traducido por T. Bailey Saunders en 1893, reimpreso por Cosimo Classics, 2007, p. 79. Véase Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, herausgegeben von Julius Frauenstädt, zweiter Band, Berlín, A. W. Hayn, 1862, p. 681: *Die allgemeine Toleranz gegen unnöthigen Lerm, z. B. gegen das so höchst ungezogene und gemeine Thürenwerfen, ist geradezu ein Zeichen der allgemeinen Stumpfheit und Gedankenleere der Köpfe.*

despertado ruidosamente (lo describe en una historia muy breve titulada «Gran ruido», *Grosser Lärm*)[4]:

> Me siento en mi cuarto, en el centro del ruido de todo el departamento. Oigo todas las puertas golpearse; producto de este ruido, solo me ahorro los pasos de la gente que corre a través de ellas; también puedo oír el choque de la puerta del horno en la cocina. Mi padre echa abajo las puertas de mi cuarto y lo atraviesa en su bata de salida [...]. La puerta del departamento está desenganchada, carraspea como una garganta con catarro, luego se abre con el canto de una voz femenina, y finalmente se cierra con un torpe ruido masculino, que es el sonido más desconsiderado de todos.

Es interesante notar que, para Kafka, una puerta puede tener un sonido casi orgánico o corporal, como si el durmiente desafortunado estuviera auscultando y oyendo en ella los mismos sonidos que el doctor oye en el pecho de su paciente. Debemos tener presente las palabras de Kafka, para recordarlas cuando naveguemos por los escritos de Laënnec, el inventor de la llamada «auscultación mediata». Por ahora tengamos en cuenta que una puerta –como muchas otras cosas– puede *sondear*, si bien no palabras, al menos ruidos similares a sílabas, casi fonemas: profiere, articula, pronuncia, es decir, colorea los sonidos que emite o transmite con su característica estructura resonante.

Finalmente, Calvino, el último de nuestros testigos, sin duda se dejaría llevar por sus sueños y empezaría a imaginar alguna ciudad invisible, alguna ficción de una ciudad que «tenga tierra en lugar de aire», donde «las calles están completamente llenas con

[4] «Great Noise» (*Grosser Lärm*), en *The Metamorphosis, In the Penal Colony, and Other Stories*, Scribner Paperback, 2000, p. 17. [Traducción en castellano: «El gran ruido», *Cuentos completos*, Madrid, Valdemar, 2000].

basura», donde «los cuartos están empaquetados hasta el techo» y donde «sobre los techos de las casas cuelgan capas de terreno rocoso como cielos con nubes». En esa ciudad, diría, «en la noche, al poner tu oído en el suelo, a veces puedes oír un portazo»[5].

Podemos ir más lejos incesantemente, imaginando otras puertas haciendo otros sonidos, como el crujir grabado por Pierre Henry en sus *Variaciones para una puerta y un suspiro* («Variations pour une porte et un soupir», 1963).

Pero ya basta de puertas.

Obviamente, también podemos reunir el mismo tipo de testimonios auditivos para otros elementos arquitectónicos –ventanas, escaleras, corredores...–, y luego para edificios, ciudades o barrios, etc. Idealmente terminaríamos con un completo mapeo sónico de lo que Raymond Murray Schafer ha descrito como nuestro «paisaje sonoro». Debería incluir los sonidos que conocemos y los que imaginamos: debería incluir tanto el «problema mundial» inminente de la «polución acústica» (como es evocada por Murray Schafer en términos schopenhauerianos[6]), como las fantasías de Calvino sobre Armilla, una ciudad que «no tiene muros, ni techos, ni suelos»:

> [Armilla] no tiene nada que la haga parecer una ciudad, excepto las cañerías que se alzan verticalmente donde deben estar las casas y que se extienden horizontalmente donde deben estar los pisos: un bosque de tubos que terminan en grifos, duchas, caños, rebalses. Contra el cielo se alza un lavabo blanco o una bañera, o alguna otra porcelana, como una fruta madura que todavía cuelga de las ramas.

[5] Italo Calvino, *Invisible Cities*, Harcourt, 1974, p. 126. [Traducción en castellano: *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2007].

[6] Véase Raymond Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), Destiny Books, 1994, p. 3. [Traducción en castellano: *El paisaje sonoro y la afinación de mundo*, Guadalajara, Intermedio Ediciones, 2013].

Bien, en todas esas cañerías, escribe Calvino, hay «ninfas y náyades»: «en la mañana las oyes cantando» (49-50).

Desde las puertas, que se golpean o crujen, hasta el paisaje sonoro general del mundo, real o ficticio: ¿cuán lejos puede nuestro mapeo borgeano de los sonidos de la arquitectura desplegarse sin ser perturbado y sin obstáculos? No me refiero a impedimentos empíricos, como la ausencia de documentación o de testimonios. Me refiero más bien a obstáculos estructurales, a complicaciones que nos forzarían a reconsiderar el proyecto o la idea misma de una fonocartografía general de la arquitectura.

Una complicación de este tipo –o debería decir, de modo más preciso y por razones a las que volveré luego: una co-implicación de este tipo– puede ser atribuida a un elemento arquitectónico que de otro modo podríamos considerar como banal, como indigno de nuestra atención. Me refiero a la viga.

*

Si escuchamos de un modo muy cercano cierta narrativa sobre la viga sonora, veremos abierta una perspectiva sónica totalmente diferente: no nuevos sonidos que son agregados en una lista infinita, sino nuevos modos de oír sonidos.

La narrativa que tengo en mente es la historia de la invención de la auscultación mediata, tal como fue contada por Laënnec a su amigo y discípulo Jacques Alexandre Le Jumeau De Kergaradec. Esto se cuenta en la biografía de Laënnec escrita por Henri Saintignon[7]:

> Lejumeau de Kergaradec, quien conocía a Laënnec, oyó de él la historia de su descubrimiento: «Como el autor mismo me

[7] *Laënnec. Sa Vie et Son Œuvre*, París, J.-B. Baillière et fils, 1904, pp. 91-92.

> lo contó, dice, le debe a la casualidad el gran descubrimiento que inmortalizó su nombre. [...] Atravesando un día el patio del Louvre, se percata de unos niños que, con el oído pegado a los dos extremos de largos pedazos de madera, se transmitían el ruido de una pequeña cabeza de alfiler que golpeaba el extremo opuesto. Esta vulgar experiencia de acústica fue para él como una revelación. Concibió inmediatamente la idea de aplicarla al estudio de las enfermedades cardiacas. Al día siguiente, en su clínica en el hospital Necker, tomó su libreta médica, la enrolló y la ató [...]. Ese fue el primer estetoscopio».

Esta narrativa actúa como un mito fundacional para la auscultación médica –de un modo no muy diferente a como lo hace el mito de Pitágoras para la armonía occidental y el estudio de los intervalos[8]. Ella tiene un eco, con pequeñas variaciones, en el propio *Tratado de las enfermedades del pecho* de Laënnec. El inventor del estetoscopio escribe[9]:



> En 1816 fui consultado por una joven mujer que presentaba síntomas generales de enfermedad cardiaca, y en cuyo caso la aplicación de la mano y la percusión daban

[8] Para una lectura del mito pitagórico, véase Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Éditions de Minuit, 2002.

[9] Véase *De l'auscultation médiate ou Traité du diagnostic des maladies des poumons et du cœur, fondé principalement sur ce nouveau moyen d'exploration*, par R. T. H. Laënnec, à Paris, chez J.-A. Brosson et J.-S. Chaudé, Libraires, 1819, pp. 7-8. [Existe traducción en castellano: *Tratado de la auscultación mediata*, Madrid, Instituto Arnau de Vilanova, 1954].

poco resultado, dada su gordura. Dado que la edad y el sexo de la enferma me impedían el tipo de examen del que acabo de hablar, tuve que recordar un fenómeno de acústica bastante conocido: si se aplica el oído en el extremo de una viga, se escucha nítidamente un golpecito dado en el otro extremo. Imaginé que quizá se podía sacar partido de esta propiedad de los cuerpos, en el caso que se trataba. Tomé un cuaderno de papel, hice un rollo apretado fuertemente, uno de cuyos extremos apliqué en la región precordial, y puse el oído en el otro extremo, me sorprendí de que permitía escuchar los latidos del corazón de una manera mucho más clara y distinta de lo que nunca lo había hecho con la aplicación inmediata del oído.

En otras palabras, para la auscultación no importa la viga como tal. No presta oídos al sonido *de* la viga, sino que usa la viga para oír *a través de* ella. Por consiguiente, en el progreso de nuestra fonocartografía de elementos arquitectónicos, la viga no es simplemente otro componente más del edificio. Lo que sostiene, soporta o apuntala es la posibilidad de un nuevo modo de escuchar. De un nuevo mundo aural. La viga de Laënnec se convierte en un constituyente estructural de una nueva arquitectura del oír.

Pienso que hay mucho más en la auscultación que en la mera amplificación de los sonidos que un cuerpo puede albergar. Si leemos de cerca el *Tratado* de Laënnec, que se amplía en el trabajo pionero de Jonathan Sterne, *The Audible Past*[10], la auscultación aparece esencialmente focalizada en los *espacios* interiores del cuerpo resonante. Es particularmente obvio en pasajes como el siguiente, donde Laënnec describe la egofonía, es decir,

[10] Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Originis of Sound Reproduction*, Duke University Press, 2003.

la resonancia vocal temblorosa que ocurre en los casos de efusión pleural (*Tratado*, 46)[11]:

En muchos casos, el tipo de balido tan característico de la egofonía parece conectado inmediatamente con la articulación de las palabras [...]: a veces, sin embargo, no parece estar conectado con la articulación, y por ello escuchamos, separadamente, aunque en el mismo instante, la voz que resuena y el resonar balante y metálico, de manera que este último parece hacerse en un punto un poco más alejado o más cercano al oído del observador que la resonancia de la voz.

En la edición francesa aumentada del *Tratado*, publicada en Bruselas en 1828, hay un pasaje que enfatiza con fuerza la sensibilidad extraordinaria de la práctica de la auscultación en el *espaciamiento* de sonidos[12]:

Al cabo de un mes o dos de ejercicio, el oído se acostumbra a distinguir el ruido que busca, en medio de los ruidos que le llegan simultáneamente, y en cierto sentido se acostumbra a escuchar exclusivamente uno, incluso cuando él es más débil que todos los demás. Todos los días al hacer la visita clínica, me sucede que escucho en el mismo punto los latidos del corazón, la respiración, estertores varios, borborigmos en los

[11] Véase también el siguiente pasaje dedicado a los sonidos de los gruesos estertores causados por las secreciones bronquiales (*Tratado*, 57): «El estertor ronco mucoso [...] parece siempre mayor, y usualmente desigual, con el fin de transmitir la idea de un líquido en donde alguien está soplando, produciendo burbujas, unas del tamaño de una avellana y otras tan pequeñas como un cuesco de cereza o como una semilla de cáñamo. [...] a veces parece que el punto de pulmón debajo del estetoscopio está lleno con burbujas que se tocan entre sí; y en otras ocasiones, parece solo haber alguna por aquí o por allá, mientras que la parte del pulmón produce el simple sonido de la respiración, o no produce sonido alguno [...]».

[12] *Traité de l'auscultation médiate et des maladies des poumons et du cœur*, nouvelle édition publiée par les soins du Dr. Charles-Jean-Baptiste Comet, Librairie médicale et scientifique, Bruselas, 1828, p. 23.

intestinos. Al escuchar y estudiar sucesivamente cada uno de esos ruidos, me percato al mismo tiempo de un ruido muscular determinado por el enfermo o por mí mismo; y aunque en el mismo momento, entre los estudiantes que me rodean, muchos caminen o hablen a media voz, estoy extrañamente obligado a exigir silencio.

Sterne hizo una notable consideración del proceso que describe como la «individuación del espacio acústico» y el «encuadre del campo auditivo» en lo que llama «el ethos del escuchar de Laënnec» (155-156). Desde 1829 en adelante, el desarrollo de estetoscopios biaurales o incluso diferenciales (con un tubo separado para cada oído) incrementa la sensibilidad de auscultación con el espacio: como Sterne lo entiende, «extiende el principio estetoscópico para incluir la posibilidad de la ecolocación rudimentaria» (*ibíd.*).

Pronto volveremos al problema de la ecolocación, es decir, «la locación de objetos gracias a sus ecos», de acuerdo con la definición dada por Donald Griffin, zoólogo norteamericano que acuñó el término en 1944[13]. ¿Pero por qué insisto en la auscultación como un modo de escucha que no solo penetra en la espesura material de los cuerpos, sino que también *espacia* sus partes constituyentes? Porque la auscultación es, o se ha convertido en, mucho más que una técnica de escucha especializada confinada al campo de la medicina. No solo ha pavimentado el camino para varias invenciones técnicas, como la telefonía estereofónica, como lo ha mostrado Jonathan Sterne (*ibíd.*); también se ha convertido en un paradigma general, desde Nietzsche en adelante, para cuestionar los ídolos o las ideologías. En otras palabras: para

[13] Donald Griffin, *Echoes of Bats and Men*, Anchor Books, 1959, p. 18. [Existe traducción en castellano: *Ecos de murciélagos y hombres*, Buenos Aires, EUDEBA, 1963].

sondear todo tipo de cuerpos, estructuras o arquitecturas, incluyendo los discursos.

En su prefacio a *El crepúsculo de los dioses*, Nietzsche habla de «*sondear dioses*» –en alemán: *Götzen aushorchen*–. Para el verbo que usa, *aushorchen*, los hermanos Grimm, en su *Deutsches Wörterbuch* comenzado en 1838, dan el siguiente equivalente latín: *auscultando explorare*. Es cierto que, pese a que piensa en la auscultación, Nietzsche parece confundir varias prácticas médicas cuando escribe lo siguiente:

> Plantear las preguntas a martillazos y, quizás, escuchar como respuesta ese famoso sonido hueco que indica hinchazón intestinal –¡qué encanto para quien tiene oídos detrás de sus oídos! Qué placer para mí [...] en mi presencia, las verdaderas cosas que quiero mantener en silencio están hechas para ser dichas...

Nietzsche generaliza la auscultación (incluyendo en ella la percusión), de una manera exacta como la auscultación misma era para Laënnec una generalización de la percusión[14]. Más allá de la mezcla entre auscultación y percusión, lo que aquí realmente importa es el énfasis de Nietzsche en la naturaleza *diferencial* de la escucha del filósofo (tiene «oídos detrás de sus oídos»). La auscultación se convierte entonces en el nombre para un tipo de escucha *a tono con la diferencia*.

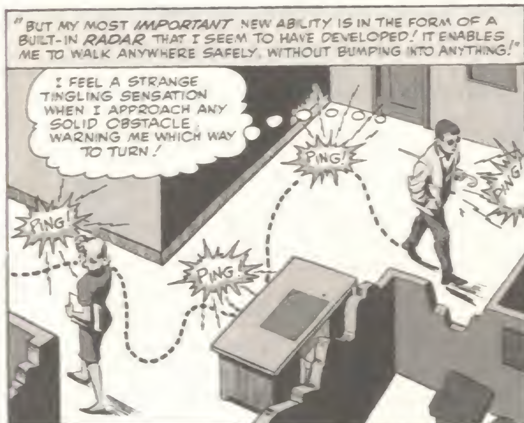
*

[14] «El uso de este nuevo método», escribe Laënnec en la introducción a su *Tratado* (9), «no debe hacernos olvidar el de Avenbrugger [el inventor de la percusión]; por el contrario, este último adquiere un grado muy fresco de valor [...] y se vuelve aplicable en muchos casos...».

«Oídos detrás de [...] oídos», dice Nietzsche. Y eso es exactamente de lo que trata la ecolocación: los ecos rebotando desde los objetos u obstáculos encontrados alcanzan un oído después del otro, y por ende dichas diferencias de tiempo, dichos diferimientos están traducidos en distancias espaciales, permitiendo así *espaciar* el ambiente.

No estoy muy interesado aquí en los detalles de la ecolocación. En vez de eso, lo que quisiera enfatizar es el sorprendente desarrollo y la popularización de las técnicas de ecolocación, desde los sistemas de vigilancia hasta la cultura pop de los superhéroes como Daredevil. Antes de la era de los radares y los sonares, los dispositivos militares literalmente expandieron o amplificaron de un modo protésico la práctica de la ecolocación, y por consiguiente no solo aumentaron la distancia diferencial entre los oídos, sino también serializaron, por así decir, la idea nietzscheana de «oídos detrás de oídos».

En el primer número de Daredevil (*The Origin of Daredevil*, Marvel Comics, abril 1964), el superhéroe-que-será es visto ejerciendo su reciente habilidad adquirida, una consecuencia del accidente radiactivo que sufrió. Parece no entender muy bien cómo funciona: tenemos que esperar al quinto número (*The Mysterious Masked Matador!*, diciembre de 1964) para poder tener una explicación «vulgar o simplificada» del «sentido de radar de Daredevil». Pero incluso antes de conocer los detalles del mecanismo de este radar corporal, se



cuenta al lector que la ecolocación hipersensible de Daredevil es propiamente un sentido para el –o del– espacio arquitectónico: frente al ficticio Baxter Building (el cuartel de los Cuatro Fantásticos), Daredevil comenta, en el segundo número (*The Evil Menace of Electro!*, junio de 1964), que «puede visualizar la forma del Baxter Building a través del sonido de las corrientes de aire que lo golpean... ¡de un modo tan sencillo como si pudiera verlo!». Y en el tercer número (*The Owl, Ominous Overlord of Crime!*, agosto de 1964) leemos los siguientes pensamientos en su cabeza: «estimando el tiempo que toma un eco en rebotar desde los muros», se dice a sí mismo, «¡es una gran habitación, de aproximadamente 32,5 pies de diámetro!».

La ecolocación parece entonces corresponder, de un modo simétrico exacto, a lo que el erudito jesuita alemán Athanasius Kircher llamaba *ecotectónica*: en el segundo volumen de su *Musurgia universalis*, publicado en Roma en 1650, dedicó el capítulo IV del libro IX a la «magia echotectonica», es decir, al arte de construir espacios más o menos ecoicos o resonantes. La ecotectónica de Kircher no solo incluye los teatros sino también edificios dedicados a la vigilancia, como los palacios equipados con cañerías acústicas que permiten al propietario amplificar las conversaciones entre sus invitados y los sirvientes. O, como la intrigante cueva cerca de Siracusa, donde se dice que el tirano Dionisio colocaba a sus prisioneros para así poder oír sus intercambios rebeldes o sus intrigas. Kircher da una iconografía –una representación de su planta–, y recuerda que fue conocida como el Oído de Dionisio, un sobrenombre dado por el pintor Caravaggio, debido a la forma de oído de este artefacto natural[15].

[15] Sobre el Oído de Dionisio, y sus varios comentaristas (incluyendo a Jeremy Bentham), véase Peter Szendy, *Surécoute. Esthétique de l'espionnage*, Éditions de Minuit, 2007.

Este Oído, comentado por muchos autores, sugiere que, más que una correspondencia simétrica entre la ecotectónica y la ecolocación, debe haber lo que yo he denominado una co-implicación, al referirme a la viga de Laënnec. La viga de Laënnec no era simplemente otra cosa sonora para agregar a la lista creciente de elementos arquitectónicos sonoros (puertas, ventanas, etc.); era la apertura de *una nueva arquitectura del espacio auditivo*. Ahora, exactamente del mismo modo, el Oído de Dionisio no solo es otro espacio ecotectónico donde se puede ejercer la ecolocación y la escucha vigilante. Es más bien uno de los lugares en los que la arquitectura y la otología vienen a coincidir, intercambiando infinitamente sus discursos, como Calvino lo sugiere en su narración corta titulada *Un rey escucha*. Tal como en la cueva del tirano de Siracusa, en el palacio del rey paranoico de Calvino se superponen en gran medida el léxico otológico del oído y el vocabulario de la arquitectura[16]:

> Los vestíbulos, las escaleras, logias y corredores del palacio, tienen techos altos y abovedados; cada pisada, cada clic de una cerradura, cada estornudo hace eco o rebota, es propagado horizontalmente por una serie comunicada de habitaciones, *halls*, columnas, entradas de servicio, y también verticalmente, a través de los huecos de las escaleras, cavidades, tragaluces, conductos, fluentes, ejes de montaplatos; y todas las rutas acústicas convergen en el trono. En el gran lago del silencio donde estás flotan ríos de aire vacío, agitados por vibraciones intermitentes. Alerta, intento, los interceptas y descifras. El palacio está lleno de espirales y lóbulos: es un gran oído cuya anatomía y arquitectura intercambia nombres y funciones: pabellones, ductos, conchas, laberintos. Estás agazapado en el fondo, en la zona más interna del palacio-oído, de tu propio oído; el palacio es el oído del rey.

[16] Italo Calvino, «A King Listens», en *Under the Jaguar Sun*, Harcourt Brace & Company, 1988, p. 38. [Traducción en castellano: «Un rey a la escucha», en *Bajo el sol jaguar*, Madrid, Siruela, 2010].

No oímos cosas en el espacio; oímos cosas a través del espacio, *por medio del* espacio, *a través del* espacio. El espacio no es un fondo neutral para oír; el oír ya siempre está implicado en el espacio. El sonido de la arquitectura no es, o al menos no solo es, el sonido de las cosas, de los elementos de construcción. Es más –es también– el sonido de la distancia o de la diferencia entre las cosas. Es el sonido de su espaciamiento. El sonido de la diferencia entre sonidos. O más bien: el sonido del espaciamiento de los sonidos.

Conversación secreta*

* Aparecido en *Vacarme*, N° 37, otoño de 2006.

... recuerdo una vieja conversación secreta, que data de una época en que no había ni micrófonos ni magnetófonos, ni gramófonos, sin siquiera hablar de inhallables chips (*bugs*), como el que Harry, en el filme de Coppola (*The Conversation* [*La conversación*], 1974), buscaba desesperadamente descubrir en el interior de su apartamento.

¿Cómo fue captado el diálogo siguiente? No sabría decirlo. Siempre hay que considerar el hecho de que está transcrito. Lo podemos leer, anotado por Nietzsche en *Aurora* (§ 255): es una «conversación sobre la música», entre A y B.

Dejo correr un poco la grabación de su voz, antes de interrumpirlo para agregar la mía:

(Lectura.)

> A: ¿Qué dice usted de esta música? – B: Ella me subyugó, no tengo absolutamente nada que decir. ¡Escucha! ¡Ella sigue! – A: ¡Tanto mejor! Esta vez preocupémonos de subyugarla nosotros mismos. ¿Puedo agregar algunas palabras a esta música? ¿Y también mostraros un drama que, quizá, no quieras ver en la primera audición? – B: ¡Pues bien! Tengo dos oídos y más si es necesario. ¡Acérquese a mí!

(Stop.)

Nada indica que A y B hablen de una ópera o un drama, como las de Wagner por ejemplo. Por el contrario, más bien parece que se trata de música instrumental, sin palabras ni gestos

ni escena visible. Este diálogo podría tener lugar entonces en el concierto, entre dos auditores, o entre las voces interiores de solo uno de ellos, en lo profundo de su oído, repartido así en dos o incluso más pabellones. Porque A y B son letras, especies de cifras, posiciones o instancias en un juego. Son puntos que dibujan una *triangulación*: A y B frente a la música, y cara a cara, hacen aparecer un *ángulo* que separa a la línea recta de la escucha tendida hacia su objeto[1]. La incesante dirección e interrupción de su diafonía escinde la escucha, la difracta.

Pero lo que su diálogo prepara también de entrada es un *play-back*, un eco: la música, dice B, va a volver a empezar y en dicha repetición se presta a surgir todo un drama. Una vez más, nada permite decir si la repetición anunciada es verdadera o fingida, si se trata de un verdadero *bis*, de un recordatorio al final del concierto, o de una especie de ecografía espectral que, en el teatro interior de la escucha, redobla enseguida como su sombra cada segundo que pasa.

Sea como sea, mientras la música empieza nuevamente, A la escucha anotándola, marcándola o remarcándola a medida que se desarrolla.

(Retorno rápido. Lectura.)

> B: ¡Pues bien! Tengo dos oídos y más si es necesario. ¡Acérquese a mí! A: Tampoco es eso lo que nos quiere decir; hasta ahora él solo promete decir algo, algo inaudito, como lo hace entender mediante estas gesticulaciones…

(Pausa.)

¿Pero *quién* es? ¿Quién es el que gesticula así, *en* la música?

[1] Es exactamente esta triangulación o esta estructura de dirección de la escucha lo que intenté bosquejar en *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Minuit, 2001 (precedido por *Ascoltando*, de Jean-Luc Nancy).

(Lectura.)

> ¡Cómo hace señas! ¡Se incorpora! ¡Arroja los brazos al aire! […] ¡Cómo hace énfasis en su tema! […] Y ahora está convencido de haber convencido a sus auditores, presenta sus inspiraciones como si fuesen las cosas más importantes bajo el sol, dibuja su tema con un dedo arrogante… Y ahora que se percata de que estos ritmos nos cautivan, que casi nos estrangulan y nos aplastan, se atreve a mezclar nuevamente su tema con los restantes elementos y persuadirnos, nosotros que estamos casi estupefactos y trastornados, que nuestra estupefacción y trastorno son los efectos de su milagroso tema. ¡Y desde ese momento los auditores le creen: desde que resuena, el recuerdo de esta acción elemental conmovedora renace en ellos –este recuerdo se beneficia entonces con el tema–, desde entonces él se ha vuelto «demoniaco»! ¡Qué conocedor del alma! Nos domina con los artificios de un orador popular. ¡Pero la música se hace silencio!

(Pausa.)

Tomando la palabra, en favor de una repetición que podría ser el eco que paso a paso acompaña a la música, A, tal como lo enunció, hace aparecer un drama en ella. Y, en esta segunda escucha, que quizás es tan solo la escucha segunda que duplica a la primera a cada segundo, surge en la música este extraño personaje: *él*.

¿Pero quién es entonces este *él*?

Hay que cuidarse de nunca nombrarlo de otra forma que no sea por ese pronombre, en la tercera persona del singular. En resumidas cuentas, algo o alguien que sobre todo no habría que precipitarse a identificar trivialmente con la figura tranquilizadora del autor o del compositor. *Él*, yo diría dejándolo en su esencial indeterminación, es ese o aquel que escande los acontecimientos

al hilo del flujo musical. *Él* los marca y remarca: tal como A y B, surgido gracias a la diafonía auditiva que pone en juego, *él* sería una instancia de marcaje, de designación o incluso de firma *en* la música («él hace señas», «él pone [...] de relieve», «él designa», «él se percata», dice A). En resumen, *él* sería una especie de *remarca*, una marca suplementaria que escolta virtualmente cada acontecimiento musical, que lo sigue e inmediatamente lo vigila, paso a paso. En *toda* música, sea con o sin palabras, *él* sería la posibilidad de que una escucha se inscriba allí, por ejemplo en la forma de personajes a la escucha.

Pero, mientras que *él* se pone a hablar y a gesticular a través de la voz de A, la música *se hace silencio*. Cuando A advierte para B la escucha que *él* ya inscribía en la música, ésta, en el mismo momento en que se cuenta por la boca de A, comienza también a enmudecer en cuanto música. Como si cada punto de escucha que puntúa en ella, para apuntar con un «dedo arrogante» lo que llega, se convirtiera enseguida en un punto sordo (*punctum surdum*), donde la marca es una máscara. En resumen, allí donde la música se hace o se deja notar, paradójicamente ella se vuelve de algún modo inaudible.

(Regreso rápido. Lectura.)

> [A:]... ¡la música se hace muda! B: ¡Y mucho mejor si es así! ¡Porque ya no puedo soportar *escucharos*! ¡Prefiero diez veces *dejarme engañar* antes que saber de una vez la verdad a vuestra manera! – A: Es eso lo que quería escucharos decir. Hoy en día, los mejores son como usted: ¡usted está satisfecho de dejarse engañar! Usted viene con oídos groseros y ávidos, usted no aporta conciencia al arte de escuchar... Siempre, cuando usted aplaude y aclama, tiene la conciencia de los artistas entre sus manos, ¡y mala cosa si ellos se percatan que usted no sabe distinguir entre música inocente y música culpable! La verdad es que no puedo hablar de «buena» o «mala» música, ¡en ambos lados hay ambas! Pero llamo *música inocente* a aquella que piensa exclusivamente en sí misma, solo cree en sí misma, y que olvidó al mundo en provecho de sí – la resonancia espontánea de la soledad más profunda que habla de sí consigo misma y que ya no sabe que existe algo fuera de los auditores que la escuchan, de los efectos, de los malentendidos y de los fracasos...

(Stop.)

Sean lo que sean y donde estén en esta escena diafónica y responsorial, A y B se reparten una *responsabilidad* en la escucha. Tienen entre manos, en sus cuatro manos a dos voces, un *arte de escuchar*, es decir, como lo llama A, un arte de aplaudir, chasquear, marcar y firmar mediante *otógrafos*.

Ahora bien, al oponer una música «inocente» y una música «culpable», antes que una «buena» y una «mala» música, A hace de este arte y de esta responsabilidad de la escucha el objeto de una especie de criminología abisal. Porque la inocencia de una musicalidad espontánea –inmaculada, virgen y libre de toda marca otográfica– no es más que una ilusión, un intento de olvidar los «malentendidos» de la escucha, es decir, su estructura disonante. Este oído amnésico que concuerda con una música pretendidamente inocente solo sería, como B lo concede además gustosamente, el producto de una voluntad de *dejarse engañar*. En resumidas cuentas, la escucha ingenua, o primera, se confiesa segunda y derivada. Ella resulta lisa y llanamente de la saturación de la distancia entre A y B («¡Acérquese a mí!», decía por otra parte éste); ella es el efecto de la clausura de este ángulo diafónico en el cual se aloja, se difracta y se exaspera el arte de escuchar.

*

A y B se han ido ahora. Disparados. Pero, desde que descubrí su conversación secreta, ellos marcan todas mis audiciones y en ellas encuentran su sitio. Que lo hayan hecho desde siempre, ellos que quizá no son nada más, a fin de cuentas, que esos mismos sitios, que dibujan la topografía de la escucha.

A escucha, agazapado en el pabellón de mi oído. A escucha la música, la entiende, advierte los hechos y gestos escondidos de este *él*, acorralando los pasos de esta *persona* enmascarada que, en el flujo duplicado de lo sonoro, inscribe, designa y firma de antemano los puntos mudos de escucha.

A su vez, B escucha hablándome al oído de su oído. En lo que a él respecta, quiere gozar con la música, quiere dejarse arrastrar por ella y no quiere perderse nada; está listo para prestar sus dos oídos, incluso más de ser necesario, a riesgo de tomar otros prestados.

Y luego, A y B también se escuchan uno a otro, ebrios de la música pero también uno del otro. En eso reside la oportunidad de las marcas y de las máscaras que traman lo que llamo *la otografía*, es decir, la inscripción de las escuchas. Allí, en el *ángulo de toma de escucha* que así se abre, con sus picadas y contrapicados en el corazón de la música, con sus cantos y contra-cantos infinitos en el seno de cada segundo, a pesar de todo finito, que un oído intenta captar.

ediciones / metales pesados

La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico
Rodrigo Zúñiga

Imagen criolla. Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile
Nathalie Goffard

La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura
Jean-Louis Déotte

Words. John Cage en conversación con Joan Retallack
John Cage

Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes
Diego Fernández H. (editor)

Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte
Claudio Iglesias

Megalópolis. Sensibilidades culturales contemporáneas
Celeste Olalquiaga

Atisbos de una experiencia. Pintura chilena y vida moderna, 1880-1930
María Elena Muñoz M.

La poética de las imágenes del cine
Sergio Navarro Mayorga

Vanguardistas, críticos y experimentales. Vida y artes visuales en Chile 1960-1990
Federico Galende

Sobre video & artes mediales
Néstor Olhagaray LL.

El animal como pensamiento
Jean-Christophe Bailly

Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza
Amarí Peliowski y Catalina Valdés (editoras)

De obras maestras y mamarrachos
Josefina de la Maza

El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda
Roc Laseca

Neuroartes, un laboratorio de ideas
Luc Delannoy

La Actualidad de la Crítica. Ensayos sobre la Escuela de Frankfurt
Nicolás Del Valle O. (editor)

La verdad sublime
Philippe Lacoue-Labarthe

Paisajes Tarapaqueños / Tarapacá Landscapes
Rodolfo Andaur